Secolul 20
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALINA LEDEANU

COPERTA:
Inima pîinii
OINU LAZĂR: Comentariu fotografic
la opera lui ION NICODIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor din România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Redacția:
DAN HĂULICĂ, redactor-șef, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, redactor-șef adjunct, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ALINA LEDEANU, ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN, ILIEȘ CÂMPEANU

319-320-321

SUMAR

O UNIVERSALITATE ACTIVĂ

EX ORIENTE LUX

Cuvinte pentru *Secolul* 20 de la ERNST JÜNGER, SAMUEL BECKETT, V. KAVERIN, FRANCIS PIANCA și VITTORIO STRADA • 5

PARIS — BEAUBOURG

Un premiu internațional pentru « Secolul 20 »

DAN HĂULICĂ: Răspuns la ceremonia de la Centrul « Georges Pompidou »; imagini de ambianță la Beaubourg

YEHUDI MENUHIN

Premiul pentru toleranță « Moses Mendelssohn »

YEHUDI MENUHIN: *Pledoarie pentru toleranță*, în românește de Alina Ledeanu •14

YEHUDI MENUHIN: *Soarele tăinuit al vioriI: O relație platonică — violonistul și vioara sa; Spațiu și senzație; Repertoriu și interpretare — Bach — Beethoven; Sonorități trăite*, în românește de Doina Ionescu •20

ION VOICU: *«... cum ne-a învățat Enescu pe amîndoi»* • 27

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ION NICODIM

GEORGES CHARBONNIER: *Suprafața și strigătul*, dialog cu Ion Nicodim, în românește de Cristina Hăulică • 29
DAN HĂULICĂ: *Au-delà de l'esthétique*
ANATOL MÂNDRESCU: *«... axul pămîntului acordat cu stelele»* • 33
CORIOLAN BABEȚI: *Despre albastru și «căderea» din starea de albastru* • 41

BORGES

INFINITUL IPOTEZEI

DAN HĂULICĂ: *Morminte și corăbii* • 47
CLEA K. DE LÚPIZ: *Întîlnire cu Borges — Un «celălalt» care ne obsedează — Labirintul în absența Minotaurului — Nu-mi recitesc niciodată scrierile — O stoa secretă*, dialog în exclusivitate pentru *Secolul 20*, în românește de Cristina Hăulică • 49
JORGE LUIS BORGES: *Alt poem al darurilor*, poem, în românește de Theodor Enescu • 52
WANDA MIHULEAC: *Variațiuni borgesiene*, reproduceri alb-negru, cu un text de ANDREI PLEȘU: *Un nou Pompei*
Tangaj și răsfrîngere — DAN PERJOVSKI și GERENDI-GĂINĂ ANIKÓ, cu o notă de DAN HĂULICĂ
JORGE LUIS BORGES și OSVALDO FERRARI: *Dialog despre dialoguri: Despre public — Despre umor — Despre ipoteză — Despre memorie — Despre Leonor Acevedo Suárez*, în românește de Cristina Hăulică • 55
ANDREI DÎRLĂU: *Poemul și palatul la Borges și Coleridge* • 69
Șapte poeme despre oglinzi, în traducerea lui Mircea Cărtărescu: LAWRENCE DURELL: *«Je est un autre», Despre oglinzi*; LOUIS MACNEICE: *Reflectări*; EDWIN MUIR: *Cele trei oglinzi*; SYLVIA PLATH: *Oglindă*; THOM GUNN: *Oglindă*; MARTIN BOOTH: *Dare de seamă către supraviețuitori* • 77

SHAKESPEARE

O incitație perpetuă

FLORIAN POTRA: *«Hamlet» în cheie inversă* • 87
DARIO FO: *Elisabeta — din întîmplare o femeie*, în românește de Florian Potra • 98
MARIN SORESCU: *«Vărul Shakespeare» — fișă de temperatură* • 142

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU: *Vărul Shakespeare* — piesă de teatru (fragment inedit) • 145
MARIN SORESCU: *Coz Shakespeare*, fragment, versiune engleză de Radu R. Şerban • 155

ADINA DARIAN: *Teatrul britanic în stagiune continuă* • 161
DEBORAH WARNER: *Teatru de scenograf, de regizor sau de autor?* — interviu realizat de LUDMILA PATLANJOGLU • 178
Cu numeroase ecouri britanice în scris şi în imagine, şi cu o tabletă de MARIN SORESCU: *Caramitru — Hamlet*, şi o scrisoare de Giorgio Strehler

FABULA, ÎNTRE ESOP ŞI SOCRATE

ZOE PETRE: *Originile unui limbaj universal* • 194
STEFANO JEDRKIEWICZ: *Modele culturale în Atena clasică*, în exclusivitate pentru *Secolul 20* • 197
STEFANO JEDRKIEWICZ: *Platon şi fabulele esopice*, în româneşte de Ani Virgil • 199
GETA BRĂTESCU: *De ce mereu Esop?*, argument la un ciclu de desene • 214

CONVERGENŢE

Ne-au vizitat şi ne-au rămas în memorie:
ROBERT JAUSS, PIERRE VIDAL-NAQUET, JAN BIALOSTOCKI • 186
Întîlniri pe meridiane româneşti evocate de:
ANDREI CORBEA, ZOE PETRE, RĂZVAN THEODORESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CARNET

MILANO

Corriere della Sera: *Pe Dunăre vine « Ghepardul »*, însemnări despre literatura italiană în România, de Arturo Colombo ● 217

MOSCOVA

ILYA EHRENBURG: *Oameni, ani, viață*, o restituire, în românește, cu o prezentare, *Și totuși istoria . . .*, de Alexandru Stark ● 219

NEW YORK

The New York Times Book Review *și civilizația cărții*, prezentare de Livia Szász Câmpeanu ● 233

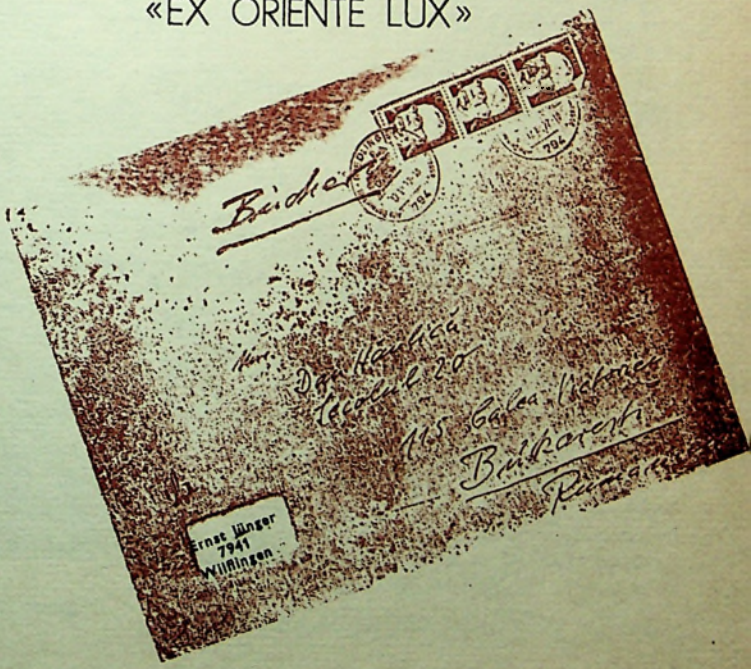
IERUSALIM

Ariel: *Zig-zag în perimetrul « Ariel »; Ethos și vitalitate*, comentarii de Geo Şerban şi Alina Ledeanu, cu imagini din grafica revistei şi din coregrafia israeliană ● 238

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O UNIVERSALITATE ACTVĂ

«EX ORIENTE LUX»



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Wilflingen, 29. IX. 1987

Secolul 20
meinen herzlichen
Glückwunsch zum
300sten Heft.

Ex oriente lux

über alle Erdbeben
und Turbulenzen hin-
weg. In Erinnerung an
Valeriu Marcu und Mircea Eliade

Ernst Jünger!

Ernst Jünger im Gespräch mit
Jörg Lau Borges, Wilflingen 1982
Foto Ricardo Bada

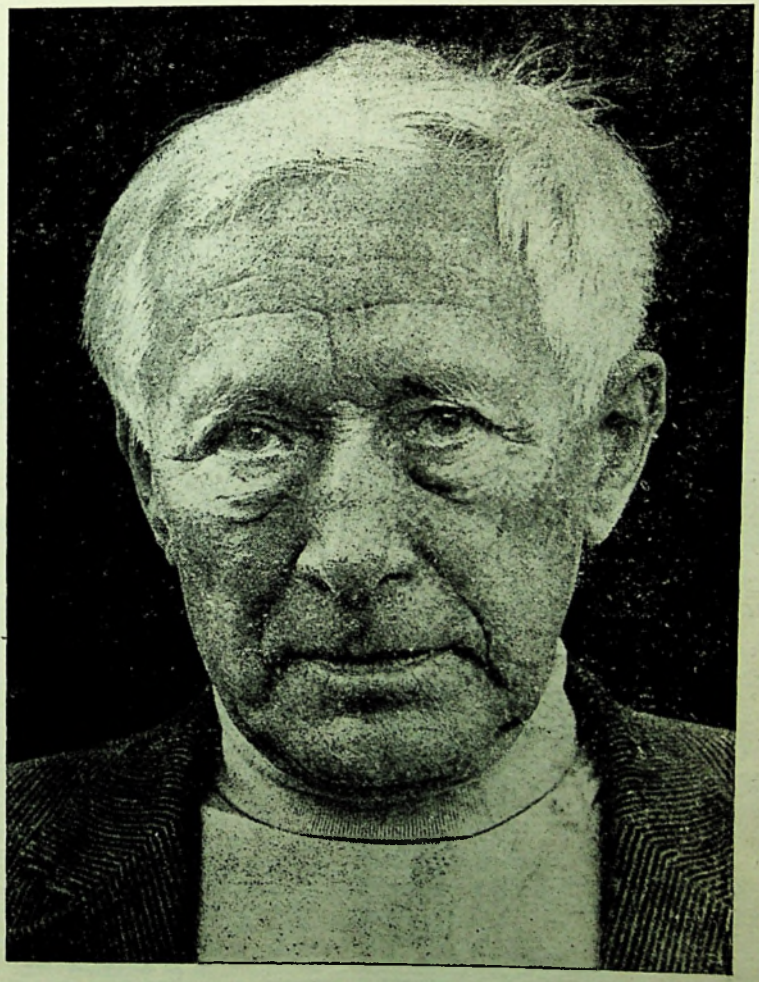
Wilflingen, 29. IX. 1987

Secolul 20

Felicitări din inimă pentru cel de-al 300-lea număr.
Ex Oriente lux, peste toate cutremurele și frămîntările.
În amintirea lui Valeriu Marcu și a lui Mircea Eliade

Ernst Jünger

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Ernst Jünger, portret fotografic de Heinz-Günter Mebusch

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

In 1985, cînd Secolul 20 *împlinea 25 de ani de apariţie neîntreruptă, figura lui Samuel Beckett, acvilin-inteligentă, patrona emblematic numărul nostru 300. Printr-un straniu hazard, la 22 decembrie 1989, Beckett murea, lăsîndu-ne, ca un memento grav, privirea sa rebelă şi sihastră.*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Paris
27.10.87

SAMUEL BECKETT

Dear Mr Hăulică

Many thanks for Secolul 20 received from David Warrilow today.

I am greatly touched by his most generous tribute to my work in your country.

With gratitude and best wishes,

Yours sincerely

Samuel Beckett

Paris, 28. 10. 1987

Dragă domnule Hăulică

Multe mulțumiri pentru *Secolul 20* primit astăzi prin David Warrilow.

Sînt profund impresionat de acest extrem de generos tribut adus operei mele în țara dumneavoastră.

Cu gratitudine și cele mai bune urări,

al dumneavoastră sincer
Samuel Beckett

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

В редакцию журнала "XX век"

От души приветствую вас, дорогие друзья, создателей первоклассного журнала.

Вы достигли высокой степени развития в этом сложном жанре, требующем не только организованного, но и высокого художественного вку-

Журнал содержателен, прекрасно оформлен, его иллюстрации поражают своей выразительностью. Обширность сведений, которые характерны для вашего журнала, я могу сравнить только со знаменитым некрасо-

Приветствую вас. Ваш

17.10.87 г.

Către redacția revistei *Secolul 20*

Din toată inima vă salut, dragi prieteni, creatori ai unei reviste de primă mînă.

Ați atins un nivel înalt în acest gen complex ce necesită nu numai talent organizatoric, ci și un gust artistic desăvîrșit.

Revista are un conținut bogat, este foarte bine realizată din punct de vedere grafic, ilustrațiile ei te uimesc prin expresivitatea lor. Vastitatea explorărilor caracteristice revistei dumneavoastră o pot compara numai cu renumita revistă *Sovremennik* a lui Nekrasov.

Calde salutări. Al dumneavoastră
V. Kaverin

17. 10. 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

L'Ambassadeur de Suisse

Moscou, le 4 août 1988

Dès la première page, dès la couverture (non pas l'inévitable lac de Hodler, mais un paysage lunaire onirique) jusqu'au "Minotaure" de Dürrenmatt, vous nous emportez au-dessus des clichés à des hauteurs inattendues, où le "carrefour" se perçoit mieux. Et à quelle altitude! La vocation catalysatrice (qui l'avait comprise avant vous, Malraux peut-être, mais vous allez infiniment plus loin), Tudor Arghezi et Lucian Blaga dans des textes et des photos qui soudent nos cultures définitivement, la Suisse que l'on passe sous silence, parce qu'elle sort de la louange ou de la critique conventionnelle le Goetheanum; Spitteler, Genève, Burckhardt et Wölfflin, nos géants, le dadaïsme (qui pouvait le faire mieux que vous?) Vous avez même l'originalité de parler de Luginbühl alors que le monde entier ne voit que Tinguely

Ainsi, en l an de grâce 1988, quelques Roumains superbement intelligents, raffinés et sensibles, tendant à la Suisse un miroir fabuleux, qu'elle n'aurait pu rêver de confectionner elle-même, en offrant à la Roumanie, et à l'Europe, en cadeau, l'image de l'un de ses carrefours importants

Merci, cher Ami, de ce miracle que vous étiez seul à pouvoir produire devant nos yeux Je vous embrasse,

En fidèle amitié,

Francis Pianca

Francis Pianca

De la prima pagină, încă de la copertă (nicidecum lacul inevitabil al lui Hedler, ci un lunar peisaj oniric) pînă la "Minotaurul" lui Dürrenmatt, ne-ați ridicat deasupra clișeelor pe culmi neașteptate, acolo unde « răscrucea » se percepe mai bine. Și la ce înălțime ! Vocația catalizatoare (cine a înțeles-o mai înainte, probabil Malraux, însă voi mergînd mai în adînc), Tudor Arghezi și Lucian Blaga în texte și cu fotografii care unesc definitiv culturile noastre, Elveția trecută de unii sub tăcere, pentru că depășește atît lauda cît și critica convențională; *Goetheaneum*-ul; Spitteler; Geneva; Burckhardt și Wölfflin, uriașii noștri; dadaismul (cine ar fi putut să-l prezinte ca voi?). Aveți chiar originalitatea de a vorbi de Luginbühl, pe cînd toată lumea nu-l vede decît pe Tinguely.

Astfel, în anul de grație 1988, cîțiva români inteligenți, rafinați și sensibili, întind Elveției o oglindă fabuloasă, pe care ea n-ar fi visat s-o confecționeze singură, oferind României, și Europei, în dar, imaginea uneia dintre importantele sale răscruci.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cercetătorii pot vorbi astăzi indiscutabil despre o producție culturală în România, de vreme ce există o revistă ca *Secolul 20*, care mărturisește voința de a purta dialoguri și de a fi curent, ceea ce constituie cele două funcții esențiale ale actului cultural"

(Vittorio Strada)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PARIS — BEAUBOURG — 1987

UN PREMIU INTERNAȚIONAL

PENTRU Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. Surprize, pentru un divertisment în Alb-Negru; 2.Cel care aplaudă e Dominique Bozo, lîngă Marina Vlady; în centru, Gisèle Breteau, responsabila Bienalei Filialei de Artă, și colaboratoarea ei, Silvie Tremblay

Dintre paginile pe care *Secolul* 20 n-a putut să le publice, în ultimii ani, unele n-aveau altă vină decît că încercau să informeze cititorii despre ecourile suscitate de propria noastră revistă; despre impactul ei în lumea contemporană. Ascultînd de o legitimă îndatorire, înțelegem, deci, să înfățișăm, fie și abia astăzi, un eveniment ce ne-a marcat înaintarea, o recunoaștere internațională ce a cîntărit, în existența revistei.

Tocmai atunci suspendată, împiedicată să apară vreme de 9 luni, prin ucazurile unui sinistru personaj, pe nume Dulea, publicația noastră era distinsă la Paris cu Premiul pentru cea mai bună revistă de cultură și artă, acordat redactorului șef *Dan Hăulică*. Atribuirea Premiului, de către UNESCO și cîteva notorii organisme culturale de profil interdisciplinar — C.N.R.S. Images/Media, CAMERA —, venea să confirme fertilitatea opțiunilor pentru care *Secolul* 20 era certat de către oficialii de la Casa Scînteii; în mintea opacă a culturnicilor, aspirația spre sinteză și dialog european sfîrșise prin a echivala cu o culpabilă subversiune. Premiul de la Paris. din 1987, însemna, deci, pentru noi confirmarea unui program și o reparație morală.

Decernarea a beneficiat de un public amplu, cordial și divers, — peste 3000 de persoane au venit să onoreze în acea seară manifestările celebrînd cei 10 ani de existență a Centrului Beaubourg. În marele Forum de la Centrul « Georges Pompidou », ceremonia încheia Prima Bienală a Filmului de Artă, cu decernarea Premiilor prilejuite de această confruntare internațională, — sub flash-urile active ale jurnaliștilor și sub surîsul *Marinei Vlady*, care distribuia trofeele. Propusă a se

5. În centru, Jean Clair, care s-a manifestat hotărît împotriva unui anume terorism al avangardei; 6. Henri Alekan, ilustrul operator care a semnat fotografiia a peste o sută de filme, — de la Cocteau, *La Belle et la Bête*, pînă la Wenders

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

3. În imagine, Annick Demeule, secretara generală CAMERA, Virginia Leirens, un nume cunoscut al fotografiei de artă, Monique Sicard, responsabilă de programe la CNRS, în jurul lui Henri Storck, clasic al documentarului și al filmului despre artă; 4. Întreținîndu-se cu Gisèle Breteau, Marina Vlady

desfășura ca un Festival de Alb-Negru, seara avea să se prelungească printr-un program, pictural reglat, de focuri de artificii, pe esplanada din fața clădirii: o jubilantă avalanșă luminoasă care tindea să se compună strict, ca un Kandinsky izbucnind pe fond nocturn.

Ceremonia a fost deschisă de *Jean Maheu*, directorul Centrului « Pompidou ». În continuare a luat cuvîntul *Jean-Michel Arnold*, secretar general al Cinematecii franceze și director al Centrului Național de Cercetare Științifică, Secțiunea Images/Media.

« Consiliul nostru premiază, o dată pe an, fie o mare editură, fie o revistă deosebit de importantă pentru artele plastice, și anul acesta, în ciuda unei enorme concurențe (cu nume ca editura Flammarion), Premiul a fost acordat, în unanimitatea Juriului, lui Dan Hăulică. Juriul a avut buna idee de a cere ca Premiul să fie, de rîndul acesta, opera uniua dintre cei mai mari plasticieni români, Ion Nicodim, care se află printre noi — și am vrea să vă arătăm această operă, cu adevărat frumoasă, pentru a fi aplaudată cum se cuvine ».

A luat apoi cuvîntul pictorul *Pierre Skira:*

« Aș vrea să încep prin a spune că Dan Hăulică îmi este un vechi prieten: prietenia exigenței și exigența prieteniei mă îndeamnă să vorbesc despre un om de o mare cultură, despre un om pentru care cultura nu e vorbă goală, dimpotrivă, ea înseamnă și o luptă. Îi remit cu emoție acest Premiu, în numele a tot ceea ce a făcut pentru pictură și pentru literatură ».

7. Jacques Monory, un pictor pregnant, cînd mînuiește camera, nu doar paleta; 8. Michel Mitrani, celeastul și realizatorul care a făcut *Les Guichets du Louvre*, dar și serialul *L'Art abstrait en question*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

9. Jean Maheu, preşedintee la acea dată al *Centrului « George Pompidou »*, primeşte satisfăcut angajamente de sponsorizare a Bienalei.

10. Expansiv şi convingător, Jean-Michel Arnold, directorul CNSR Images/Media, între scriitorul Pascal Bonafoux şi pictorul Leonardo Cremonini

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Vă mulțumesc și mă simt foarte emoționat de această contiguitate ideală, între o revistă literar-culturală și o importantă Bienală consacrată Filmului de Artă.

Lui Werner Herzog, într-un moment de criză, cînd nu mai voia să continue, marele critic care a fost Lotte Eisner i-a spus: „Istoria filmului îți cere a continua". Istoria filmului, așa cum a fost prezentată în cursul acestei minunate retrospective, ne cere, nouă tuturor, să continuăm: să depunem eforturi, în acest sens, de bună înțelegere, de convergență internațională.

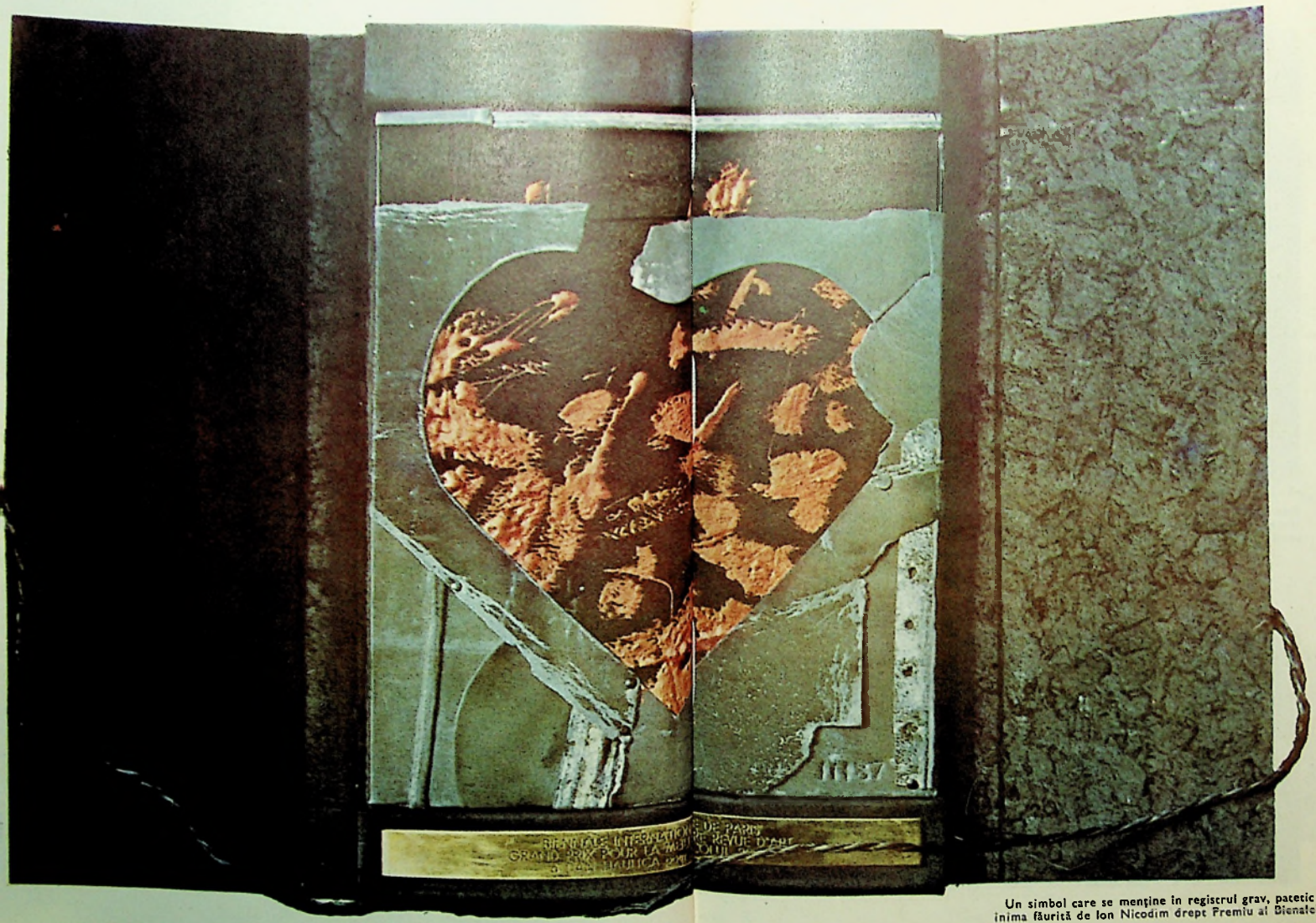
Revista pe care o conduc este, într-un fel, o constructoare de punți, între Răsărit și Apus, între poezie și inteligență, între critică și creația artistică. Tocmai spiritul unei asemenea deschideri a fost distins prin această cordială manifestare. Și mă simt astăzi plonjînd în ceea ce s-a numit „albumul de familie al geniului francez" — pentru a folosi vorbele cu care un realizator, dintre pionierii genului, își designa filmul său despre Maillol. Ne găsim, într-adevăr, prinși într-o familiaritate profund creatoare.

Vă mulțumesc, Dumneavoastră tuturor, care știți să mențineți o astfel de ambianță ».

DAN HĂULICĂ

Cuvînt rostit la decernarea Premiului,
Paris, Centrul « Georges Pompidou » 1987

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Un simbol care se menţine în registrul grav, patetic: inima făurită de Ion Nicodim drept Premiu al Bienalei

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Dan Hăulică, rostindu-şi Cuvîntul de mulţumire; pe podium, Dominique Bozo, cunoscutul critic şi muzeolog, responsabilul Artelor Plastice din Franţa, Pierre Skira, Marina Vlady, preşedinte al Comitetului de Onoare, şi cîţiva din laureaţii Bienalei.

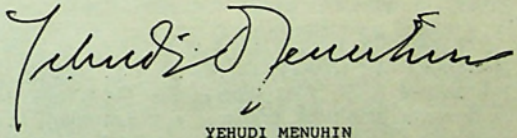
Un aspect la Marele Forum de la „Centrul de Congrese Pompidou"

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

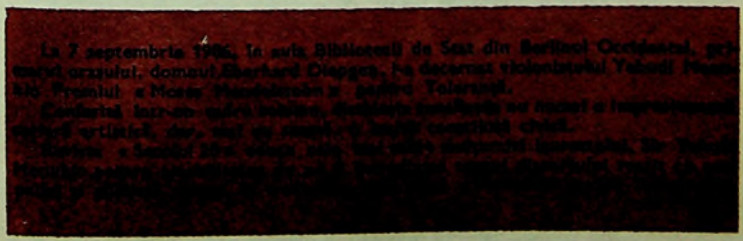
YEHUDI MENUHIN

Today I am once again in Berlin, thanks to your invitation, and to the culture, learning and civilisation of a man, Moses Mendelssohn, who symbolises the enriching possibilities of tolerance and imaginative sympathy, as well as his and our great Germanic cultures. He also, however, represents the degree to which we fall short of these ideals. In a country that has suffered the worst and most methodical effects of intolerance, you have asked me to speak on this subject and I have tried, without offering much in the way of solutions or even comfort, to place the subject in a certain perspective so that decisions and behaviour may at least be taken in the light of awareness and understanding of basic human characteristics.

I thank you.



YEHUDI MENUHIN



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

YEHUDI MENUHIN

Toleranța presupune intolerabilul, sau cel puțin ceea ce este greu de tolerat. Inevitabil, ea cunoaște limite. Cum știm, o cantitate dată de lichid are un punct de saturație, dincolo de care, la o anumită temperatură, o cantitate de substanță — să zicem zahăr sau sare — nu se mai poate dizolva. De asemenea, am auzit cu toții despre fenomenul de respingere în transplantul de organe, pe care un organism viu, de exemplu, îl manifestă, cînd organele în cauză sînt inima sau rinichiul. Toleranța este efemeră și ambiguă și, de aceea, pentru a rămîne o virtute, trebuie permanent cultivată. Nu trebuie să-i uităm limitele. Atunci cînd apartenența la un grup, trib sau națiune este percepută într-un sens exclusiv, se pot declanșa în mod automat suspiciunea, teama, antipatia. Trebuie să le înțelegem și să le compensăm.

În grădinițe, școli, institute politehnice sau chiar în cercurile artistice, toleranța dintre studenții de diferite rase, credințe sau culori nu reprezintă o problemă reală, fiind superficială. Copiii sînt intoleranți doar cu ceea ce se opune ambițiilor, profesiei, auto-exprimării în meserii, arte și științe, precum și față de propriile lor imperfecțiuni sau ale propriei lor munci.

Prin contrast, părinții, predicatorii, politicienii obsedați de mîndrie, prejudecăți, autoritate, precum și de permanentul joc al cîștigării superiorității și dominației asupra celorlalți — sînt adevărații culpabili.

Cu toate acestea, toleranța însăși, ca atitudine generală, nu este întotdeauna demnă de laudă. Nu e de recomandat unui artist tolerarea propriilor eșecuri, pentru că astfel își plafonează arta. Fără îndoială, nu putem fi toleranți, cînd avem în vedere îngustări ale spiritului uman, pentru care atîtea fapte ale lumii noastre constituie mărturii elocvente. Există ceva care încîntă spiritul uman — simțul propriei superiorități și unicități pe care acesta le preferă demnității și rațiunii.

Cu mult timp înainte ca Cernobîlul zilelor noastre să devină cunoscut prin reactorul său nuclear, a trăit acolo, între anii 1730—1795 un om sfînt, pe nume Menachem Nahum. Nu demult, un prieten mi-a atras atenția

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pledoarie pentru toleranță

asupra gîndurilor și meditațiilor acestui înțelept hassidim. Lectura lor ne stîrnește interesul. « Compasiunea și judecata sînt distincte una de alta, numai jos pe pămînt; dincolo, nu există decît compasiunea Torei . . . simplu îndurare ». La aceasta ar mai fi putut adăuga că alci pe pămînt sînt necesare amîndouă, atît compasiunea, cît și judecata.

E greșit să credem că, înțelegîndu-ne slăbiciunile, putem găsi astfel o rezolvare perfectă a tensiunilor și stressului vieții moderne. În existența reală, care nu reușește să fie o operă de artă, tot ce putem face este să diminuăm tensiunile inevitabile, să ameliorăm condițiile sociale, astfel încît să evităm, sau măcar să reducem, abuzul de putere care altminteri s-ar instaura.

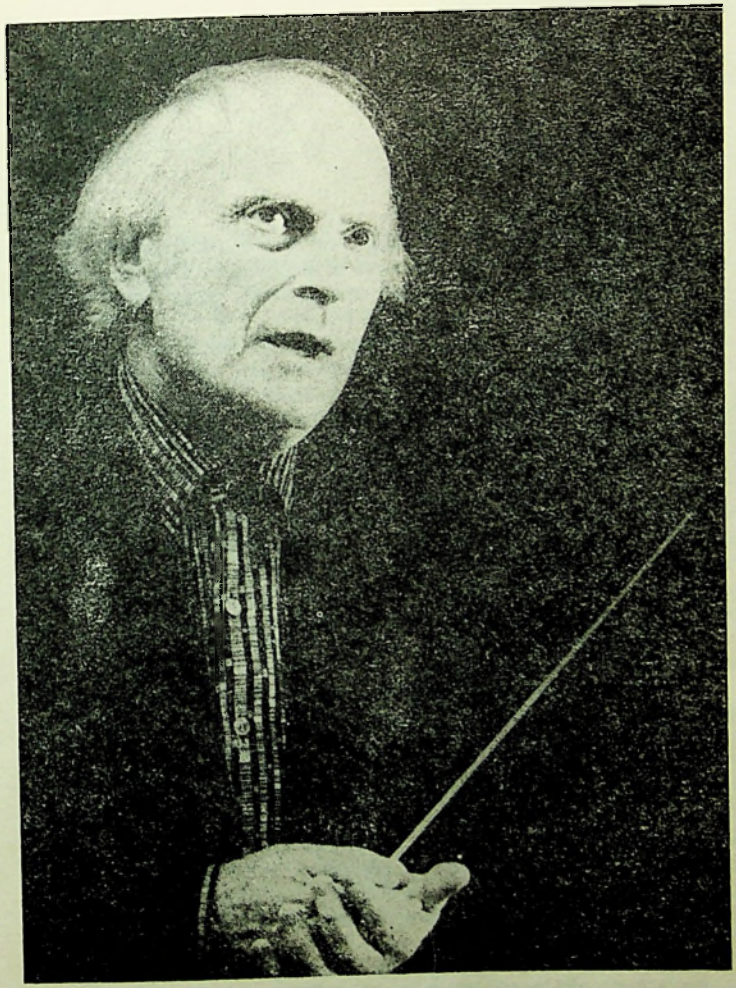
În țările democratice, caracterizate prin libera circulație a informației, prin revendicări politice în creștere și interese competitive, înțelegem din ce în ce mai mult că democrația, fără anumite îngrădiri, este adesea în mare dificultate. Nu trebuie ignorate anumite priorități, ierarhizate pe nivele — ecologic, educațional, urban, mediu înconjurător. În unele situații, chiar guvernele democratice sînt nevoite să se supună imperativelor de supraviețuire în termenii nivelului de educație al valorii, al ideilor filosofice și religioase fundamentale. Sîntem nevoiți să recunoaștem și să îmbrățișăm viziunea unitară asupra materiei și energiei ca alternativă de supraviețuire și evoluție a vieții pe planeta noastră, asupra căreia trebuie să veghem, dacă dorim ca această supraviețuire să continue. Trebuie, de asemenea, să considerăm calitatea conștiinței potențiale și tot mai acute de a îmbina anorganicul cu organicul. Omnia animat, pentru a-l cita pe marele filosof evreu de limbă germană Constantin Brunner. Totul este viu, sau conștient, sau măcar posedă capacități latente pentru viață și conștiență. În fiecare atom există cîte o părticică din spiritul divin.

Intoleranța este, în general, o expresie a frustrării răsfrînte nu asupra noastră, ci asupra altuia. Ea este, fără îndoială un mecanism de bază, dacă nu chiar primar, de autoapărare. Spiritele noastre sînt de regulă în slujba

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Menuhin la Varşovia. Fotografii oferite spre publicare de revista «La Pologne»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

supraviețuirii zilnice și a prejudecăților pe care le autoîntreținem. Numai un spirit creator slujind o artă, o meserie, o știință, o altă ființă umană, capabil să întindă o mînă de ajutor unui dușman, poate depăși climatul prejudecății.

Intoleranța nu este însă caracteristică numai ființei umane. Chiar în cele mai riguroase și invariabile manifestări ale substanței, energiei, gravitației, electricității, fiecare atom, moleculă sau grup de moleculei, fie organice, fie anorganice, exercită totuși atît atracții cît și respingeri, adesea după un exercițiu « aleator ».

De multe ori, în absența unui țap ispășitor, îndreptăm tirul intoleranței noastre asupra unui obiect neînsuflețit — lovind un scaun sau trîntind o ușă. Cum, în majoritatea cazurilor, rațiunea ne servește doar instinctelor noastre, fie ele primare, fie superioare, îndrumînd și înlesnind astfel rezolvarea propriilor scopuri, acceptăm și simplificările generalizatoare, fixîndu-ne cu insistență asupra unei caracteristici excentrice: un nas mare, ochi înguști, un accent deosebit, culoarea pielii sau chiar particularități ale unui anume idol.

În anumite situații, cînd ducem o existență condiționată de îngrădiri și restricții — religioase sau laice, psihologice, intelectuale, fizice —, apar trăsături specifice și ușor recognoscibile; sîntem ținta unui asalt continuu. Astăzi încă, imaginea negustorului imperialist de carne vie, așa cum îl văd comuniștii, poate fi întîlnită în Chicago, Macao cît și în multe alte lăcașe ale drogului și prostituției. Fiecare societate generează un prototip amplificat la maximum al greșelilor proprii, care devine apoi « trăsătura » caracteristică a rasei disprețuite. Apreciați măsura în care puterea absolută este în mîna cîtorva « caricaturi » însuflețite. Observați cît de des este acaparată puterea de către ei: Mussolini, Hitler, Stalin, Amin, Bokhassa, Duvalier.

Dincolo de miriadele de forme ale intoleranței — dintre și între catolici, protestanți, albi, negri, comuniști, capitaliști, populații stabile și nomade,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

evrei şi arabi, ţigani şi orăşeni, biserică şi universitate — există un aspect invariant al acestor confruntări.

Fiind unul împotriva celuilalt, *aceşti adversari sînt cu toţii* împotriva adevărului. *Fiecare îşi predică falsul ori găunosul său adevăr: perfecţiunea morală, puritatea rasei, credinţa ireproşabilă, care, în corectitudinea lor, nu admit opoziţia.*

Sîntem azi aici pentru a comemora un mare umanist, un filosof german, bunic al unui sublim compozitor, în numele căruia a fost instituit premiul. Îmi amintesc de timpul — şi fără îndoială mulţi din cei de faţă o pot face — în care muzica lui Mendelssohn, nepotul, era interzisă în Germania. Ţara şi-a abandonat unul din marii săi artişti. Aveam programat un concert în Germania. Mi s-a sugerat, însă, că muzica lui Mendelssohn inclusă în programul meu nu era potrivită. Urmarea a fost că nu am mai cîntat în Germania. Dacă Mendelssohn nu era bun pentru Germania, desigur nu eram nici eu. Nu era loc pentru compromis sau toleranţă. Era intolerabil.

Şi totuşi, nu trebuie subestimate latenţele de armonie şi toleranţă exprimate în muzică, probabil într-o formă mai pură decît oriunde altundeva. Am revenit în Germania în 1946 şi 1947 şi, ca să spunem aşa, concertul a continuat.

Astăzi sînt iarăşi în Berlin, mulţumită invitaţiei dumneavoastră, precum şi culturii, erudiţiei şi civilizaţiei unui om, Moses Mendelssohn, care simbolizează atît posibilităţile crescînde de toleranţă şi simpatie, cît şi marea cultură germană comună nouă. El reprezintă totodată măsura nereuşitei noastre în faţa acestor idealuri. În ţara care a fost supusă cel mai grav şi metodic efectelor intoleranţei, m-aţi invitat să vorbesc despre acest subiect şi am încercat, fără a oferi soluţii sau a aduce încurajare, să-l plasez într-o anume perspectivă, care îngăduie ca hotărîrile şi comportamentul să poată fi privite cel puţin în lumina înţelegerii şi conştientizării trăsăturilor umane fundamentale.

Vă mulţumesc.

În româneşte de ALINA LEDEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

YEHUDI MENUHIN

O relaţie platonică—Violonistul şi vioara sa • Spaţiu şi senzaţie •

Delicată şi mică, aşa cum este ea, vioara deţine totuşi atît de mult din istoria omului, din harurile sale creatoare, din măiestria, emoţiile şi gîndirea sa, încît cu greu ar putea fi cuprinsă în cuvintele vreunui scriitor. Un instrumentist adevărat o trezeşte la viaţă, o face să cînte, să devină puntea dintre «unul» şi «cei mulţi», aceasta fiind, de fapt, calitatea fundamentală a viorii.

Contemplînd vioara şi arcuşul — întrucît cele două sînt absolut inseparabile — mă întreb dacă această minunată pereche ar putea fi înrudită cu arcul şi săgeata, sîngeroşii săi străbuni. Este oare arcul de odinioară, care şi-a dobîndit cu timpul o cutie de rezonanţă, precursorul viorii? Sau arcul a devenit arcuşul care, întîlnindu-se cu corzile viorii, emite sunetul, trimiţîndu-l spre destinaţia lui profundă? S-a transformat vibraţia coardei întinse între capetele arcului în tensiunea strunei de vioară sau în arcuşul al cărui păr de cal este încordat treptat, pînă ce baghetă şi păr devin un tot elastic? Oricum ar fi, vioara reprezintă, poate, evoluţia şi sublimarea cea mai uimitoare a acelei arme de distrugere, ea fiind una din puţinele unelte ale omului, construită nu pentru a ucide, una din cele mai perfecte forme, întrupare imaterială totuşi, conducînd mai degrabă spre contactul dintre spirit şi suflet decît spre un impact fizic.

Forma ei este inspirată şi simbolizează cel mai frumos «obiect» uman — trupul femeii. Din alcătuirea viorii sînt excluse liniile drepte: este curbă şi unduită, delicată şi învăluitoare. De altfel, vorbind despre părţile viorii, folosim termeni exclusiv anatomici: cap, gît, umeri, mijloc, pîntec, spate, bată. Luciul unui Stradivarius sau al unui Guarneri evocă soarele tăinuit în textura mătăsoasă a epidermei umane. Şi, asemenea vocii femeii, vioara se exprimă prin întregul ambitus al acesteia, de la sopran la contralto. M-am întrebat adesea dacă există, psihologic

---

Yehudi Menuhin şi William Primrose: *Violin and Viola*, Shirmer Books, New York, 1976. Fragmente.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Repertoriu şi interpretare: Bach — Beethoven ● Sonorităţi trăite

vorbind, o deosebire esenţială între relaţia femeii cu vioara şi legătura bărbatului cu aceasta. Am sărutat întotdeauna capul viorii mele înainte de a o pune să se odihnească în cutia ei. Am privit mereu cu uimire reflexele irizate şi vii ale minunatului ei lac, în timp ce o răsuceam într-un nou unghi de lumină; şi întotdeauna am comparat transparenţa şi scînteierea ei cu temperamentul fiinţei umane. Consideră oare o violonistă vioara ca o voce ce-i aparţine mai mult chiar decît vocea celui iubit? Există o nuanţă narcisiacă în relaţia femeii cu vioara şi, de fapt, într-un mod ciudat, este ea mai potrivită pentru violoncel? Mînuirea propriu-zisă ca şi interpretarea sînt echivalentele unui proces de evocare şi mîngîiere, proces în care sunetul aşteaptă mîna maestrului, ce-i poate conferi expresivitatea vorbirii. El este fascinant şi ademenitor, pasiv dacă vreţi, dar gata să răspundă celei mai uşoare atingeri. O vioară frumoasă posedă acel potenţial infinit de sunet, flexibilitate, culoare, intonaţie, întindere şi volum care aşteaptă doar muzica şi interpretul [. . .]

Se cuvine să amintim în consideraţiile noastre despre vioară, că ea este totodată şi o fiică a spaţiului. Arcuşul şi arcul reprezintă o poveste compactă, care ne conduce într-un singur sens. În alt sens, vioara este o cutie de rezonanţă ce-şi răspîndeşte cu largheţe sunetul pe suprafeţe întinse. Este vorba, mai precis, de acea calitate îngrijită a sunetului, cît şi de cea a spaţiului, aparţinînd atît interiorului viorii, cît şi celui al interpretului, menit să transforme această întreagă lume de vibraţii, într-una ce revendică şi stăpîneşte spaţiile goale — interstiţiile materiei şi depărtările oamenilor — pe care le uneşte într-o experienţă comună.

Sunetul îi este sustras viorii cu dibăcie şi totodată ţîşneşte din ea. Acţiunea este o tragere a corzilor, puse astfel în vibraţie laolaltă cu vioara, aerul şi violonistul. Nu este vorba de o presare a corzii; nu este o strivire a viorii. Probabil că metamorfozarea armei într-un instrument muzical îi conferă particularitatea unei largi desfăşurări a sunetului, atît în interior cît şi în exterior, într-o vibraţie simpatetică.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Pentru realizarea acestui deziderat, violonistul trebuie să controleze și să cuprindă cît mai mult spațiu în mișcările sale. Corpul trebuie balansat ușor și bine echilibrat, la fel de fluid în mișcările lui ca sunetul curgător, atît de caracteristic viorii. N-ar trebui să existe nici o ruptură, nici o întrerupere: din tălpi și pînă în creștet, trupul este străbătut de un impuls ce alunecă prin el fără obstacol. Spațiul vertical (respectiv înălțimea de la care membrele au posibilitatea unei căderi gradate, ceea ce înseamnă că greutatea lor se realizează cu încetul) și o cuprindere orizontală (o îmbrățișare ce nu restrînge ci chiar lărgește cercul,ca și cînd cele două mîini, cele două grupuri de cinci degete se ating) se combină pentru a crea cel mai deschis spațiu posibil, printr-un cerc care, de exemplu, desface omoplații, mărind distanța dintre ei.

Eu personal cred că violonistul trebuie să-și inhibe egocentrismele, stăvilindu-și gîndurile și emoțiile, pentru că numai prin depășire și vidare, acel spațiu poate fi creat. Amploarea, claritatea și deschiderea — aproape golul — sînt necesare educării minții, în egală măsură cu educarea trupului. Atît lăuntric cît și exterior, violonistul și instrumentul său se vor strădui să stăpînească o desfășurare maximă de spațiu.

Acesta este de altfel un imperativ funciar. Pentru că violonistul, asemenea păsării, își răspîndește cîntul astfel încît să poată fi auzit pe o întindere cît mai vastă. Vioara cea mai minunată este vioara cu cea mai largă putere de penetrație în spațiu. Chiar și un *pianissimo* poate fi auzit în cele mai îndepărtate colțuri din Royal Albert Hall; șapte sau opt mii de oameni pot fi fascinați de susurul minunatei sonorități.

Dar această putere de a domina spațiul este rodul triumfului subtilității și al simțului proporțiilor. Forța execuției unui violonist, atacul și incisivitatea lui, provin în primul rînd din finețea simțurilor sale. Dacă găsește în el puterea de a-și desăvîrși conștiința, cu a mia parte dintr-un gram, mai degrabă decît dintr-o uncie, dintr-o uncie mai degrabă decît dintr-o livră, el se află deja pe drumul devenirii violonistice. Altminteri, el tinde să chinuie instrumentul, muzica și compozitorul dar, mai ales, pe sine însuși. Consecințele sînt dezamăgirile și deformările fizice și psihice ale atîtor violoniști ce s-au lovit de propriile lor limite, care au pretins doar instrumentului, în loc de a stărui îndelung în preajma lui. Pretențiile sînt, desigur, necesare, ele fiind însă fructele răbdării, încrederii și perseverenței și nu ale asalturilor neprevăzute și pripite.

Consider cele șase sonate și partite pentru vioară solo de Bach, drept una din temeliile repertoriului violonistic; ele tratează instrumentul în întreaga sa capacitate, la modul cel mai complet posibil: vioara singură

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reprezintă melodia, contrapunctul, armonia. Nimic nu lipseşte acestor capodopere dacă sînt cîntate aşa cum trebuie. Domeniul de exprimare este total. Seninătatea filozofică defineşte *Andantele* din Sonata în la minor — pretinzînd disciplina ritmică şi tehnică a sunetelor lungi, susţinute, şi a trecerilor de corzi, neîntrecute în tot repertoriul violonistic — şi acea covîrşitoare culme care se numeşte Chaconna. [. . .]

Interpretarea este arta de a proiecta unitatea esenţială a unei lucrări, trăirea fiecărei nuanţe subtile a acestui proces neîntrerupt în timp, care este muzica, şi care conferă viaţa fiecărei opere. Celula germene a muzicii, ca şi cea a vieţii, este, probabil, o modelare personală a vibraţiilor, un puls particular: subtil şi flexibil, dar absolut continuu. Există desigur şi un alt mod de a fi, asemănător lipsei de pulsaţie (rapsodic, sau meditativ şi visător), dar, chiar şi în acest caz, simt că interpretul şi compozitorul se abandonează de fapt unei unităţi superioare.

Luaţi, de exemplu, preludiile şi fugile de Bach. Preludiile sînt uneori, cu un caracter de improvizaţie, rapsodice, ca în Fantezia şi fuga cromatică, în timp ce fugile sînt riguroase şi măsurate. Primele sînt o evocare sub formă de descîntec, un ritual al rugăciunii şi abandonului, în timp ce fugile sînt o structură disciplinată şi integrată, în care elementele ritm, linie melodică şi armonică sînt perfect ordonate.

Propun să ne apropiem de două mari lucrări din literatura violonistică, Concertul în re major de Beethoven şi Partita în re minor de Bach, sinteze ale acestor principii în acţiune. Partita, culminînd cu Chaconna, este o structură monumentală şi transmite, ca toate lucrările mari, făgăduinţa împlinirii şi sentimentul plenitudinii, pe care îl consider întotdeauna în forma reafirmării, recapitulării şi a dualităţii ce cuprinde forţele vitale ale personalităţii, experienţa individuală a compozitorului. [. . .]

Întreaga partită în re minor este practic o construcţie constantă şi totuşi veşnic reînnoită; se înalţă permanent devenind tot mai măreaţă, fără să-şi piardă vreodată tenta umană. În muzica lui Bach, oricît de copleşitoare ar fi mărimea şi puterea, nu sînt uitate niciodată compasiunea şi înţelegerea suferinţei individuale. Pentru a avea imaginea clară a revenirii în minor după secţiunea majoră, Enescu mi-a sugerat să privesc statuia lui Riemenschneider. Probabil, nu este posibilă nici o descriere mai potrivită a acestui pasaj ca cea evocată de trista Madonă, ce poate fi încă văzută în Muzeul Francez din Würzburg. Durerea şi tragedia îmbinate cu nobleţea şi dăruirea, trăiesc la fel de reale şi în statuie şi în muzică.

În execuţia acestei lucrări, îmi place să cînt întreaga Partită fără întrerupere, doar cu o uşoară respiraţie între Gigă şi Chaconnă. Pentru a satisface nevoia de unitate şi de efect cumulativ, mai ales, nu modific forma

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

arpegiilor de la sfîrşitul secţiunii în re minor, pe care Bach le-a scris doar pe prima pătrime. Păstrez aceeaşi formă (proprie lui Bach), pentru a permite acestei irezistibile puteri cumulative să se dezvolte. Simt că riscul celui care modifică modelul (un lucru foarte practicat în perioada virtuozilor egocentrici ai veacului al nouăsprezecelea este distragerea ascultătorului de la tensiunea culminaţiilor şi reducerea acestora la un simplu impact cu muzica). [. . .]

Este bine să ne reamintim orga la care cînta Bach şi limitele diferenţelor dinamice în interiorul cărora se mişcă acest instrument. Expresivitatea poate fi realizată doar prin acea infimă variere a lungimii sunetelor, care dă proporţie şi linie modelului. E potrivită comparaţia cu o friză doar uşor adîncită, de numai cîţiva centimetrii poate, care creează totuşi iluzia unei perspective tridimensionale. Pe vioară, corzile pot să realizeze, diferit de orgă, surmontînd piedicile dinamice ale acesteia, coloritul specific fiecărei voci. Cu rare excepţii, cred că prima poziţie şi în general poziţiile joase, corespund cel mai mult scriiturii violonistice a lui Bach. Sînt convins că Bach cunoştea destul de bine digitaţia pe care violonistul ar fi trebuit să o utilizeze. Poziţiile înalte, cu excepţia sunetelor care nu pot fi cîntate altfel, sînt complet nepotrivite la Bach, pe cînd folosirea lor este binevenită în Ceaikovski. Evident, nu sugerez că interpretarea lucrărilor pentru vioară ale lui Bach se poate dispensa de utilizarea marilor calităţi expresive ale instrumentului ci recomand doar folosirea lor cu simţul discreţiei, evitînd toate caracteristicile cîntatului violonistic tipic epocii romantice. *Vibrato*-ul prea abundent, de exemplu, ar trebui ocolit, ca şi marile diferenţieri de sunet şi de timbru. În orice caz, micile inflexiuni, minimele abateri sînt absolut esenţiale pentru trăirea lucrării.

În egală măsură, sînt împotriva şcolii de interpretare serbede şi prăfuite, care reduce muzica lui Bach la o simplă performanţă sterilă, scolastică, meticuloasă şi necomunicabilă. [. . .]

Am notat aceste amănunte, considerînd utilă materializarea propriilor mele argumente în scris. În orice caz, aş îndruma mai degrabă cititorul spre spectacolul real. Majoritatea interpretărilor mişcătoare sînt acelea care îmi reamintesc concertele din marile catedrale. Ziditorii lor le-au ridicat purtînd în suflet această muzică divină. Vioara solo naşte vibraţiile sunetului ce înalţă ascultătorul într-un edificiu cu care el însuşi vibrează într-o perfectă unitate. Evoc, astfel, cîntatul în Catedrala Canterbury şi în multe mînăstiri din întreaga Europă, de la St. Michel de Cuxa lîngă Prades, pînă la Coventry Cathedral, de la mînăstirile Westminster şi St. Paul, la mica noastră biserică de munte, din Saanen în Elveţia. În atmosfera lor, sublimul muzicii lui Bach poate fi trăit plenar. [. . .]

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

La Beethoven, cei doi stîlpi de susținere ai expoziţiunii şi reexpoziţiunii cuprind cea mai personală modalitate de expresie conţinută în dezvoltare. Dar originea întregii prime părţi a concertului său pentru vioară se află în impulsul ritmic al celor patru sunete intonate de timpane (deliberat alese, ele fiind simbolul ritmului pur, fără melodie sau armonie), în prima măsură. Aceasta constituie impulsul întregii prime părţi. Există în ea o străduinţă constantă spre simplitate fundamentală, spre expunere aproape axiomatică a esenţei, care, ca toate marile adevăruri, se dezvăluie doar la sfîrşitul confruntării. Este, poate, cel mai important parametru al interpretării lui Beethoven. Trebuie să înţelegem şi să realizăm sensul universal al acestor truisme, care rămîn la fel de stabile ca legile naturii, o teoremă de geometrie sau un citat din Shakespeare ori din Biblie. Umanitatea însăşi se sprijină pe aceste eterne adevăruri. [...]

Travaliul beethovenian se deosebeşte de majoritatea dezvoltărilor din alte opere muzicale, caracterizate de progresia de la simplu la complex. La Beethoven, totul este o reducţie a confuziei şi nedumeririi la cristalizarea şi claritatea unei expuneri simplificată total. Orice nouă reducţie ar denatura complet sensul înţelegerii.

Luaţi, de pildă, măsurile trei şi patru ale părţii lente şi comparaţi-le cu celelalte măsuri deschise ale concertului. Reveniţi la aceste prime măsuri în minor, expuse de vioara solistă, la începutul dezvoltării care succede al doilea mare *tutti*. Veţi observa că partea lentă este, de fapt, o evocare a temei prezentate de vioară, chiar şi a rezolvării din a V-a măsură; căci desfrunzind copacul, rămîne trunchiul pur. [...]

Trebuie să înţelegem că orice interpret al muzicii beethoveniene convinge numai dacă reuşeşte să transmită ceea ce este tăinuit dincolo de sunete, căutînd valoarea simbolică a fiecărei note şi transmiţînd-o nemijlocit ascultătorilor. Orice abatere — un sunet strident, un ritm inexact sau un impuls arbitrar — distruge magia acestei muzici. Fiecare sunet al lucrării are o justificare organică atît pe plan intelectual cît şi afectiv. Desigur, violonistul, în care sînt prezente «firesc» aceste motivaţii, tinde spre un alt nivel, cel al infailibilităţii. Tot ceea ce există aici, există pentru că este adevărat şi trebuie să existe şi nu este o consecinţă a raţiunii şi premeditării, ci a trăirii momentului; unii pot fi preocupaţi de viaţa operei, alţii se identifică cu ea. Nu întîlnim nici un singur sunet care să nu fie viabil, avînd, în acelaşi timp, relaţii de proporţionalitate în timp şi spaţiu, cu toate celelalte sunete alăturate.

Adnotările textului sînt doar cîteva indicaţii generale ale intenţiilor autorului, la care însă trebuie să revenim cu fidelitate pentru a asigura acurateţea interpretării. Pe lîngă acest alfabet şi cuvintele articulate de sunete, există o întreagă lume vie a modalităţilor de expresie, dependentă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de relațiile subtile și reciproce dintre miriadele de note. Gradul de abatere de la precizia matematică este, în cele mai multe situații, infinitezimal, greu de înregistrat chiar și în cazul testării cu instrumente electronice. Precizia matematică absolută a unei interpretări și cea în care violonistul realizează inflexiuni subtile în jocul de lumini și umbre, diferențe ritmice insesizabile aproape, pot fi comparate cu viața și moartea, cu prezența lui Beethoven evocată în deplina lui absență.

Aș putea să explic în continuare, detailat, toate secțiunile acestui concert, dar o dată înțeles principiul, cititorul însuși poate să petreacă ore și zile pline de satisfacții, analizînd orice mare partitură. Va reuși în cele din urmă să descopere înțelesul tainic al oricărei schimbări de text, al celei mai subtile modificări dinamice, gradate sau impetuoase, al celei mai mici ezitări, al fiecărei demonstrații nobile a determinării. Astfel, Beethoven ni se relevă în cele mai intime profunzimi într-un mod în care cuvintele, chiar aparținînd unui poet, « ar fi prea crude și stîngace pentru a putea convinge ».

București — Yehudi Menuhin și Ion Voicu în « Concert pentru două viori » de Bach

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Pentru mine, prezența cea mai necesară pe podium a fost aceea a marelui și iubitului meu maestru George Enescu. Era atît de inițiat, atît de generos, încît aveam totdeauna sentimentul că nu se poate întîmpla nimic rău, atîta timp cît el se află acolo alături de mine.»

« Am avut șansa de a studia cu Enescu la Paris. Un om a cărui întreagă făptură respira noblețe și demnitate. Un muzician pentru care fiecare notă era o scintele, o flacără. Aveam 11 ani pe atunci. Și astăzi încă, lucrez în spiritul lui.»

YEHUDI MENUHIN

ION VOICU

«... cum ne-a învățat Enescu pe amîndoi»

Pe Yehudi Menuhin îl cunosc de mult. Dacă stau să mă gîndesc bine, îl cunosc aproape de o viață.

În 1946, Menuhin a sosit la București, invitat să concerteze în sala « Aro ». A fost omor de oameni în seara aceea, în entuziasmul acela de după război. Îmi amintesc că a cîntat după aceea și într-un centru muncitoresc. Și tot atunci, în 1946, eu am cîștigat premiul « Enescu — Menuhin » instituit de maestru și de elevul său. Aveam, apoi, să ne întîlnim mereu de-a lungul anilor, la concursuri și festivale: concursul « Carl Flesh », festivalurile de la Folkstone și Gstaad, etc. El m-a recomandat pentru concursuri în America și lui îi datorez, mai ales, înființarea orchestrei de cameră « București ». Nu s-a lăsat pînă nu m-a convins. Îl moștenea pe Enescu și în această nevoie și bucurie, de a face muzică în grup.

Aveam 15 ani cînd Doamna Kogălniceanu m-a adus pentru prima oară în casa lui Enescu. Eram cumplit de emoționat. Țin minte că am cîntat Bruch, Mendelssohn. Enescu m-a acompaniat fără partitură. Era prodigios. La sfîrșit m-a lăudat și mi-a spus. « Voicule, tu ai putea ajunge un mare violonist, ai putea cînta toate marile concerte, dar apucă-te și fă muzică de cameră ». Avea dreptate: un muzician care nu face muzică de cameră nu este un muzician complet.

Regăsesc cu bucurie la Menuhin multe din trăsăturile omului și muzicianului Enescu. Aceeași noblețe, aceeași generozitate, aceeași modestie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi delicateţe sufletească. Cînd Yehudi execută *vibrato*-ul la mîna stîngă, parcă-l aud pe Enescu. Am avut cinstea şi bucuria de a cînta alături de Menuhin în *Dublul* de Bach, la unul din festivalurile « Enescu » de la Bucureşti. La repetiţie, l-am întrebat dacă vrea să insistăm asupra unui pasaj anume, dacă e vreo problemă. « Ce probleme să fie », mi-a răspuns el, « tragi cu arcuşul cum trag şi eu, cum ne-a învăţat Enescu pe amîndoi ».

Dragostea şi recunoştinţa elevului pentru maestru s-au răsfrînt şi asupra ţării în care se născuse acesta. Faptul că Enescu era român, a făcut din România a doua patrie spirituală a lui Menuhin. În urmă cu ani, pe cînd se afla din nou la Bucureşti, de astă dată în fruntea orchestrei de cameră a Festivalului de la Bath, l-am invitat, după concert, în casa mea, împreună cu colegii săi, vreo 30 de persoane. Cunoscîndu-i pasiunea pentru orice instrument de coarde, cît şi pentru folclor în general, l-am adus atunci şi pe Toni Iordache cu ţambalul lui. Yehudi a fost teribil de impresionat, s-a bucurat şi s-a entuziasmat ca un copil mare şi, mai apoi, a povestit episodul în toată Europa.

Îmi este greu să vorbesc despre Menuhin fără să mă gîndesc la Enescu. Povesteam despre o repetiţie cu Yehudi. Mi-l amintesc îndată pe Enescu înaintea unui concert. Venea doar cu un sfert de oră mai devreme, bombănind că vioara îi fură din timpul destinat compoziţiei, dormea cinci minute, studia zece, intra în scenă şi cînta genial. Cînd pune vioara mîna pe tine, nu mai ai scăpare ! Eşti sclavul ei ! Menuhin nu a spus-o, dar, desigur, o gîndeşte.

Prietenul meu Yehudi Menuhin a împlinit nu de mult 70 de ani. Şi i-a aniversat cîntînd *Concertul pentru vioară* de Beethoven. Nu l-am auzit, dar mi-l pot uşor închipui. Sînt convins că a fost desăvîrşit. Dintre toate concertele pentru vioară, acesta e cel mai greu, e « concertul concertelor ». Între violoniştii de vîrsta lui, Menuhin îl cîntă cel mai bine. Pentru că e cel mai sensibil şi mai devotat viorii. Prietenul meu Yehudi Menuhin este un Om, este un *Sir*, cu tot ce implică aceste cuvinte. El este unul din cei mai mari artişti ai zilelor noastre.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

GEORGES CHARBONNIER

în dialog cu pictorul: suprafața și strigătul

DAN HĂULICĂ

au-delà de l'esthétique

ANATOL MÂNDRESCU

«axul pămîntului acordat cu stelele»

CORIOLAN BABEȚI

despre albastru și «căderea» din starea de albastru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Semn prelung — Afişul expoziţiei ION NICODIM
de la Muzeul de Artă al României

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

Au-delà de l'esthétique

« J'entre en scène », disait Delacroix lorsqu'il franchissait la porte de son atelier pour attaquer le travail, comme l'acteur un spectacle où il lui fallait dompter les adversités démoniaques. Mais pour grand que fut parfois son chantier, celui, par exemple, du Théâtre National où il élabora une gigantesque tapisserie, Ion Nicodim demeura toujours fidèle à un autre engagement artistique; car il sut conserver à la ferveur, même à l'heure du triomphe, un arrière-goût d'humiliation ascétique. Lorsque, dans le film qui fut projeté à Paris, cette tapisserie surgit et se déroula, ne cessant de grandir, toujours plus haute, dans la gloire des *flash*, vérifiant majestueusement sa force d'impact spectaculaire, l'auteur à ses côtés, il s'en plaignit, blessé par cette rhétorique, inévitable dans un éloge qui devait magnifier le monumental. Alors, cela m'avait semblé de l'affectation, mais je l'ai compris mieux dans son atelier, en observant sa patience modeste qu'il mettait à longue épreuve au cours d'un labeur artisanal sans *brio:* il confectionnait lui-même les cadres de ses tableaux, sciant le bois dans le grincement de ses outils de menuisier, pour en obtenir des pièces d'un austère raffinement.

Parmi tant de souvenirs qui me rattachent à Ion Nicodim, je ne saurais oublier l'heure privilégiée où, venus tous les deux à Arezzo pour contempler les fresques de Piero, nous nous laissions envahir par leur limpidité sans ombre comme par un envoûtement sténique, accordant à nouveau l'univers, donnant un sens, dans l'absolu, aux infimes accidents de la vie. Nous entendions le martèlement laborieux des artisans, grimpés sur les poutres du toit, qui rythmait innocemment les murmures admiratifs des visiteurs. Piero della Francesca, le fils du cordonnier, réconciliait par-delà les siècles l'héroïque et le quotidien; dans l'immuabilité de son monde d'une matité astrale, tout se fondait comme dans un creuset infaillible. Perché sur le haut dossier des stalles, en équilibre à deux

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

metres du sol pour toucher la matière de la fresque et trouver sur le mur le pontillé du dessin, Nicodim semblait recueillir dans les yeux et dans la paume de ses mains le miracle suspendu en pleine lumière. Comme dans un rêve, lorsque l'orgue se mit à chanter, les femmes statuaires qui entouraient la reine de Saba, aux cous allongés, non terrestres, s'enveloppaient plus secrètement encore dans leurs blancs chimériques. La tête renversée en arrière, douloureusement plantée dans les épaules, les yeux ravis fixés sur la hauteur, sur les registres supérieurs de la fresque, mon ami semblait un martyr attendant la grâce.

J'ai rarement rencontré des artistes capables d'une telle force d'admiration; et il ne s'agit pas, chez Nicodim, d'admirer seulement ce qui lui ressemble. Je la trouve, cette force généreuse, dans le fracas répétitif des sabots de ses chevaux aux jarrets élancés ou pris dans un raccourci audacieux, issu d'Uccello, de ses *Batailles*, inextricables et étrangement claires; je la trouve chez Nicodim, dans sa propre création murale, dans cette fresque où le tumulte qui nous valut l'indépendance, jadis, à Posada, devint une transposition picturale complexe, à la fois tendue et tendre, farouche et armoriale. Là, sceau d'une présence immédiate, une des figures indélébiles de l'évocation, jaillie parmi les champs héraldiques, est un autoportrait empreint de pathétisme. Il veille le massacre, en vigile méditatif, assumant l'effroyable affrontement, avec je ne sais quelle noblesse expiatoire.

... Et renoue, par-delà les années, dans une autre clé, avec l'autoportrait d'aujourd'hui, autrement obstiné, non plus surgi comme une antenne épique au-dessus de la mêlée de l'histoire, mais témoignant au nom de sa condition concrète, de sa vérité imprévisible. Quelque peu hirsute, ne craignant pas les dilemmes, serré entre deux écrans, comme contraint par la porte étroite, son profil actuel nous fixe, décharné et autoritaire. Comme dans les portraits nippons

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de la grande époque, on devine sous sa simplicité la griffe d'un accent d'intransigeance aiguë: *le style* participe ici d'un sens irréductible du détail particulier.

On retrouve dans ces peintures, comme dans les dernières de ses créations objectuelles — signes de terre hérissée de paille — un esprit sans complaisance, un goût de la vérité en tant qu'humilité et refus. Tout un Orient d'argile et d'âpres intensités monte dans son cœur des voix de la terre obstinée qui l'a engendré, — la Dobroudja antique a le courage de s'affirmer à travers lui, non pas comme une réserve de pittoresque, mais comme un foyer d'élans ardents. Comme pour nous rappeler que c'est ici, dans la Scythia Minor, qu'avaient décoché la flèche de leur destin un Alaric conquérant de Rome, né dans le Delta, mais aussi un Ætius, « le dernier des Romains », qui sauva des Huns l'Occident; mais aussi un Jean Cassien, le cénobite qui implantait vers la même époque, sur les bords de la Méditerranée, à Marseille, les premières fondations monastiques. Nicodim pense, il l'affirma récemment encore à Paris, dans une belle interview, que l'Orient pèse dans notre spécificité plus lourd que nous ne le croyons; et qu'il est, par conséquent, naturel de rendre plus vivant cet héritage dans l'horizon de la conscience. C'est là une perspective d'éléments interchangeables, l'Orient poétique faisant basculer en lui les contraires comme des moitiés de sablier. Toujours plus présent dans la peinture de Nicodim, *le bleu* — la pluie de bleu qui doit fertiliser mythologiquement la terre — se laisse pénétrer par la matérialité fertile de l'humus. Et même, synthèse inattendue, dans le cycle des *Cœurs*, quelques-unes de ces formes de terre, robustes comme des hanaps charnels, se présentent à nous incroyablement bleues, proclamant leur couleur comme une suprême saturation de la forme. De l'impalpable des *Lacs tranquilles*, de leur coupe mallarméenne pure, dans laquelle la peinture s'est

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

décantée comme un élixir, une alchimie phosphorescente a fait jaillir ce bleu indicible, intense, d'une vaste toile où l'œil plonge, fasciné. À Venise, à la Biennale de 1982, où Nicodim avait été invité à participer, dans le Pavillon International, on avait ménagé à cette toile un accès inoubliable : on montait vers elle, à travers un corridor d'ombre, comme sur un trajet initiatique — et le vertige bleu aspirait de loin le regard . . . Lorsqu'on arrivait à la fin du trajet, la toile triomphait, en une émulation fastueuse avec la lumière de la lagune.

Il ne s'agit pas là, bien entendu, d'une monomanie du bleu, comme chez Yves Klein, qui le proclamait « La grande Couleur », un véhicule pour réaliser « l'indéfinissable ». Et dans l'élémentaire, l'élémentaire de matières insignifiantes, Nicodim ne se laisse pas contaminer non plus par le jeu des connotations et des allusions viscérales : comme dans les assemblages hilares de Niki de Saint-Phalle, par exemple, — séduite parfois, elle aussi, dans son bariolage explosif, par le bleu.

Mais la saturation chromatique, chez notre artiste, se distingue essentiellement du cumul provocateur, propre le plus souvent aux « nouveaux réalistes ». Nicodim est étranger à toute religion de la quantité, l'ostentation « du plein » lui répugne. Il ne perçoit jamais sous l'espèce inflationniste les richesses de la nature ou de l'art. Même là où semble fonctionner la loi de la *série*, il obéit au scrupule d'une réduction qui qualifie, en épurant, et non pas à la logique pâteuse de la simple agglutination. Comme l'ineffable de surfaces parfois à peine effleurées ne se rattache pas, chez Nicodim, aux hasards de la « spontanéité », mais à un contrôle lucide qui ordonne au dire de s'arrêter, au moment où il deviendrait plantureux, on comprend que l'économie de la concision dépend, chez lui, non pas de soustractions torturées, mais de la science même

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de l'attaque. Ainsi, en ce qui pourrait être décision mortificatrice, vit, paradoxalement, une curieuse impression de croissance intensive, d'expansion intérieure : à preuve, les champs de colza des tableaux plus anciens, sublimés maintenant jusqu'à l'explosion jubilante d'un jaune qui met à l'épreuve nos seuils sensoriels. C'est, au-delà de l'euphorie, un élargissement de tout notre être intérieur — la force de la couleur acquiert les dimensions d'une latitude spirituelle.

C'est avec la même intériorité, d'échos multipliés dans les galeries solaires, que le peintre traite aussi les données de l'histoire objective. Le martyre même y est dépouillé de toute emphase volubile, — « la marche de la révolution dans l'histoire », selon la formule de Bălcesco, passant à travers le filtre déclaré d'une mémoire personnelle. Le tableau consacré à *Marat* par David, repris dans l'évocation de Nicodim, dégage non pas un relent fatigué, de pieux recueillement muséal, mais une fraîcheur fluide, d'évanescences et de linéarités conceptuelles.

Avoir choisi pour support de cette variation une telle œuvre, d'une suprême sévérité, celle que d'illustres historiens tels G. C. Argan prennent pour point de départ de l'art moderne — celle-là et non pas le romantisme — prouve une fois de plus la volonté de risque et d'âpre confrontation propre à notre peintre. J'ai rappelé ailleurs le courage avec lequel il interroge les œuvres-clés, il affronte les paradigmes de domaines vénérables — pour la tapisserie, l'*Apocalypse d'Angers*, pour la mosaïque, les réussites prodigieuses de Torcello ou de Saint-Marc. Il en aborda les difficultés avec une solide science du figuratif, dans des synthèses de mâle envergure, dialoguant avec le langage du muralisme de toujours. Après l'anticipation de prométhéisme téméraire que fut, il y a plus de 20 ans, la grande tapisserie offerte aux Nations Unies pour un des salons d'honneur de son siège de New York, Nicodim accorda plusieurs fois ses

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

moyens pour ce même magnifique inconfort de la dimension. Il en sortit victorieux au bout d'années d'ardente ténacité. Cependant, sans se cantonner dans de tels succès, au contraire, avec une fougueuse *droiture*, il se tourne vers de nouvelles difficultés, il s'impose d'entrer dans la lice européenne; de soutenir, par exemple, sans se leurrer, le jeu impitoyable de Paris, tout en demeurant attaché à son pays, à la terre roumaine, se rapportant à elle, avec une affection lucide jamais démentie, avec l'ambition d'un large horizon. L'intérêt de cette expérience, loyalement assumée, consiste justement dans cette ouverture dont Nicodim témoigne à l'égard du monde contemporain, des problèmes contemporains tels qu'ils se posent partout. Distingué, en 1975, à l'anniversaire de l'ONU, du titre de *Planetary Citizen*, aux côtés de personnalités d'immense prestige: Menuhin, Toynbee, McLuhan, Calder, Béjart ou Noguchi, notre peintre approfondit sa méditation sur le « miracle de la vie » que guettent tant de menaces funestes et l'irruption implacable du tragique. Il fit siens les appels à la lutte contre les anachronismes infâmes; une de ses peintures admirables, véhémente et spectrale, traverse maintenant capitales et pays, dans le musée itinérant *World Artists against Apartheid*.

Un destin d'ample communication, par-delà les interdits arbitraires — l'idéation de Nicodim le proclame avec constance. D'où la figure gigantesque au centre de la tapisserie *L'Homme* et *le Cosmos*, qui donne la réplique au dessin-paradigme de Léonard à la *Biblioteca Marciana*. Comme pour un pari irrésistible, l'être double ses membres, tangents sur la régularité géométrique du cercle et du carré, dans un calme prodige tentaculaire, destiné à symboliser la tendance à la totalité cognitive. Véritable compendium de l'univers, la figure relève, en section, des viscères côtoyant des étoiles, et

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

son profil comme d'oiseau soude en un métaphorique agrégat l'oreille à l'œil; lesquels, objectualisés, coulés dans le bronze, ont servi en 1986, à Paris, de trophée à une compétition internationale — entre les Télévisions, entre différentes stratégies culturelles.

Quant aux bras multipliés en trois paires prothétiques, ils permettent à la blanche sculpture, que le peintre a osé concevoir, d'exposer de manière troublante son humanité qui implore et accuse; de ce martyre révolutionnaire que Nicodim avait retenu aussi dans la peinture, cette fulguration des bras a fait un supplice arborescent, dressé, gigantesque, sur la voie du désastre. L'anatomie est soustraite à toute complaisance, soumise à une brutale usure qui réduit parfois les volumes, abruptement et sans discrétion, jusqu'au dernier axe de l'armature. Comme dans un *Tres de Mayo* réitéré, l'histoire s'est déchaînée sur cette cible vulnérable : le traitement, tout acharné qu'il soit, conserve étrangement un grain à la chair et un nerf, lorsqu'il la déchire sans pitié. Sous une telle incidence, l'éclosion de cœurs qui pointent maintenant dans la création de Nicodim ne doit-elle pas être lue comme une série de fraternels *ex-voto ?* Qu'elle ne nous trompe pas, comme une suave ironie, la formule de Hadrianus soupirant dans le nom donné à ce cycle : *Animula vagula, blandula* . . . De la *surface* peinte, superbement ordonnée, Nicodim veut passer, avec ténacité, au *cri*, à un pathétique de gestes qui se brisent, comme éléctrocutés. C'est toujours un signe de courage, celui du radicalisme qui s'oppose foncièrement à l'esthétisme, visant à *un au-delà du beau* — jusqu'au seuil primordial où il n'y a plus de place pour les conventions.

Version française par MICAELA SLAVESCO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Suprafața și strigătul

GEORGES CHARBONNIER

GEORGES CHARBONNIER: *Cum puteți descrie evoluția lucrărilor dumneavoastră după încheierea anilor de studiu?*

ION NICODIM: La capătul anilor mei de studiu învățasem — foarte bine, cred — să construiesc o suprafață. Dar nu să construiesc un strigăt. (...) Întîlnirea cu criticul de artă italian Giulio Carlo Argan a constituit pentru mine, din multe puncte de vedere, o revelație. Mi-am dat seama curînd că, pînă în acel moment, fusesem, înainte de toate, sensibil la frumusețea suprafețelor. Ce idee exprimasem în pînzele pe care le numeam *Locuri liniștite?* Era ideea unei liniști pe care o căutam în mine însumi: pe care o găseam într-o experiență umană. Era o metaforă ascunzînd nuditatea unei idei care, fără acest văl, ar fi dobîndit o expresie prea directă. Și înfășuram astfel, într-o formă literară, — poetică, poate — titlul unei lucrări pe care n-o doream citită în mod brutal. O idee adăposită într-o metaforă. Tot ce-am făcut apoi constituie reluarea aceleiași idei, o idee pe care n-ajungeam niciodată s-o cuprind pe de-a-ntregul. De fiecare dată cînd terminam o pînză, eram silit să recunosc față de mine însumi că ideea se îndepărtase și mai mult. Astfel încît reluam aceeași experiență, ca pe o rugăciune de fiecare zi. Pentru a ajunge la o experiență superioară. Acesta e demersul meu de artist abstract. Dar nu simțeam această experiență ca fiind de tipul celor întreprinse de Kandinsky ori Mondrian. Mă aflam, cred, mai aproape de Malevitch. Malevitch, îmi pare, se numără printre acei artiști care încearcă să se elibereze de orice element de prisos, în vreme ce Kandinsky sau Mondrian au voința de a organiza spațiul în mod teoretic. Fie și numai prin utilizarea secțiunii de aur. Poate că am ajuns — alți artiști și eu însumi — la aceeași soluție, însă pe căi opuse. În loc să plecăm de la cunoștințe matematice, am urmat mai degrabă o cale spirituală, mînați de o aspirație spre absolut. (...)

În ce moment ați început să faceți pictură abstractă?

Această opoziție, pictură abstractă/pictură figurativă, nu este, pentru mine, atît de tranșantă. În ochii unora, o parte din pictura mea poate trece drept pictură abstractă, în timp ce, pentru mine, ea e figurativă, căci este semnul ce corespunde unor elemente deplin figurative pentru privirea mea. Vorbesc de *Locurile liniștite*. Eu m-am născut la Constanța, pe țărmul Mării Negre. A privi marea înseamnă pentru mine o cufundare în liniște. A privi peisajul acesta, a te pierde în adîncimea lui — iată lucruri ce pot fi, pentru mulți, lipsite de semnificație. E într-adevăr un peisaj arid. Pentru mine, contemplarea lui e o căutare a absolutului. Pentru mine, spectacolul devine deplin figurativ și singura formă ce poate exprima o asemenea stare este o formă vag sinuoasă, cea a *Locurilor liniștite*, este albastrul, e puritatea tonurilor. Pentru mine, toate acestea constituie un mod de figurație. Spectatorul este acela care vede abstracțiunea. Am mai vorbit despre asta. Nu mă consider un adevărat pictor abstract. După părerea mea, pictori abstracți sînt Kandinsky sau Mondrian, care pornesc de la un alt tip de ucenicie, de la o altă experiență. Ei vor cu totul altceva, și înțeleg să renunțe la orice sentimentalism. Mondrian sfîrșește prin a renunța la sinuozitate în favoarea liniei drepte; la cenușiu în favoarea culorilor primare. Eu nu mă simt în stare de un astfel de demers (...)

Dacă mă refer la lucrările dumneavoastră din ultimii zece ani, disting două curente, două tendințe, două tipuri de opere. De o parte, Lacurile liniștite. *De alta, operele care ar putea fi numite figurative. Se pot vedea aici trupuri omenești identificabile.*

Există, într-adevăr, o dualitate. Nu cred, totuși, că este vorba de lucruri foarte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

diferite. Cred că un artist — un scriitor, să spunem — poate scrie poeme și poate compune un eseu în jurul aceleiași idei. Cele două activități nu-mi par incompatibile. Dar să revenim la pictură. Ceea ce se numește deobicei pictură abstractă este adesea un fel de jurnal intim.

Folosesc, într-adevăr, termenul de pictură abstractă, însă cuvintele acestea nu mă satisfac. Sînt gata să accept toate restricțiile dumneavoastră.

Nu încercăm o dispută în jurul cuvintelor! Voiam să spun doar că, atunci cînd mă apropii de o comunicare puternic interiorizată, făcută pentru mine însumi, este ca și cum aș scrie un jurnal intim. În momentul acela, fac ceea ce dumneavoastră numiți pictură abstractă. Această activitate se desfășoară, în general, în zona apollinică. Într-o zonă de lumină, de căutări intens spiritualizate. Însă viața e mai diversă. Ea îl conține pe Apollo, dar și pe Dionysos. Liniștea și Tragicul coexistă. Sînt vulnerabil la nefericirea omului. Vreau să-l bruschez pe spectator. Vreau să-l fac să participe, și nu visez doar o participare exclusiv cerebrală. Așa se face că ajung la forme puternic expresioniste. (...) Iată de ce, atunci cînd vreau să arăt zona tragicului, recurg la reprezentarea corpului uman. Este un discurs pe care-l formulez. Abstractul nu mi-ar lăsa libertatea de a rosti un discurs. Printr-un discurs pot propune spectatorului semne pe care el le cunoaște bine; pe care nu poate să nu le înțeleagă. În schimb, atunci cînd mă întorc spre apollinic, nu mă simt obligat să-l fac pe spectator să împărtășească (și nici să împart cu el) ceea ce gîndesc eu. E ca o rugăciune. O faci de unul singur. Pentru tine însuți. Asemenea iubirii: nu se poate manifesta în prezența celorlalți. E o experiență strict personală. Dimpotrivă, dacă participi la o tragedie, prezența celorlalți alături de tine este o necesitate. Un război, de pildă, — un război poate fi poezie, dar poezie tragică — nu-l poți purta de unul singur. Trebuie să fii laolaltă cu ceilalți. Pentru a te apăra ca și pentru a lovi, colectivitatea este indispensabilă. Iată de ce, atunci cînd explorez tragicul, devin direct, figurativ, declarativ chiar: pentru a-l emoționa pe celălalt. E o atitudine pe care mi-o impun. Acest mesaj, pe care mi-l impun mie însumi, trebuie să se impună celorlalți. Are un sens precis. Dionysiacul, deci, direcționat, aproape monosemic. Apollinicul e polisemic. Spectatorul care privește ceea ce, pentru mine, este un *Lac liniștit* poate reține orice interpretare dorește, își poate alege propria metaforă.

Nu socotesc aceste două demersuri drept incompatibile. Ele exprimă complexitatea ființei umane.

Faceți să coincidă abstracțiune și apollinic de o parte, reprezentare și dionysiac de alta: abstracțiune și rugăciune de o parte, reprezentare și tragic de alta. Mi se pare că această distincție vă caracterizează. Pentru un occidental — o sugerez, doar —, apollinicul este «hors sexe», iar dionysiacul «en sexe» prin imaginație, prin act și prin violență.

O altă observație: ca spectator, nu pot să vă cunosc altfel decît punînd alături două pînze. Nu vă lăsați dezvăluit decît cu această condiție.

Într-adevăr. O expoziție ideală comportă, după mine, cele două tipuri de pînze. Și, în cadrul fiecărui tip, o succesiune. Vreau să modulez rugăciunea și să dezvolt discursul. La Bienala de la Veneția expusesem o pînză roșie abstractă și una figurativă: un om frînt; aproape un Christ. Îmi recunosc aici o intenție didactică. Îi rămîne criticului să spună ce-i place mai mult.

Criticul nu trebuie să spună ce-i place mai mult, el trebuie să spună ce vede. Spectatorul este acela căruia îi place. Sau nu.

(...) Mă tem că o descripție — chiar presupus exhausivă — nu dă seamă de esențial. (...) Mă tem ca elaborarea unui corp de reguli strict logice să nu ducă la redactarea unui tratat al operei de artă. Cei care vor urma regulile tratatului vor face, oare, opere de artă?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Atenție ! Cele formulate mai sus nu constituiau nicidecum « reguli pentru a face »; ele aveau în vedere numai analiza lucrurilor făcute. N-am vorbit despre stabilirea unor principii directoare care ar îngădui să faci opere de artă. Nu cred de fel că așa ceva ar fi posibil. N-am vorbit decît despre analiză. Să ne întoarcem la Lacurile liniștite. *Se distinge aici o formă generală. Care evocă triunghiul fără a fi în mod strict triunghiulară. Care evocă întrucîtva forma unui scut. Un scut feminin. Nu un scut bărbătesc. Care este esențialul, pentru mine — spectator —, atunci cînd trec de la o pînză la alta ? Travaliul suprafeței. Regăsesc ideile pe care le-ați enunțat la începutul acestei convorbiri. Spuneați că ceea ce ați învățat în perioada de studii, și ceea ce știați să faceți la încheierea acelei perioade — ați folosit verbul « a ști » — era lucrarea unei suprafețe. Ei bine, diferențele pe care le relev privind o pînză, apoi alta, apoi încă una etc... se referă, într-adevăr, la suprafață. Dacă vreau să fiu critic de artă, va trebui să definesc aceste diferențe iar disputa între noi se va stîrni din nou. Dispută ! Să spunem, mai degrabă, controversă. Nu am, însă, alt mijloc decît utilizarea definițiilor, a descrierilor, pentru a încerca, prin cuvinte, să arăt modul în care treceți de la o pînză la alta. Și sînt vibrații aproape insezisabile cele care vă îngăduie astfel de treceri. Aceste vibrații aproape insezisabile diferențiază operele în succesiunea lor. Deci, o aceeași formă generală a operelor, și o specificitate a fiecărei opere.*

Cînd am început, în România, să pictez *Lacuri liniștite*, mă aflam într-un tip de societate bine determinat. Liniștea se afla în mine însumi. Pînzele acelea sînt mai senine, mai « liniștite ». Întrezăresc un impalpabil în ceea ce făceam atunci. Continui și acum să pictez *Lacuri liniștite*. Într-un context cu totul diferit. Toată ambianța din jurul meu e alta (...) Condiția mea generală, deci și condiția mea interioară, e diferită. Poate tocmai de aceea tablourile mele sînt, acum, sumbre, mai chinuite. Dacă urmăresc neîncetat expresia unei liniști, îmi este, însă, mult mai greu să ajung pînă la ea. Se simte, în pînzele de acum, un fel de tremur. Poate că experiența mea personală din clipa de față face mult mai anevoioasă urmărirea acelei seninătăți pe care eu nu încetez s-o caut. Urmăresc o idee abstractă și o clipă adevărată în mine însumi. E drept că am și o altă vîrstă. Am împlinit cincizeci de ani. Un alt dialog se desfășoară acum în preajma mea. Căutam, altădată, o lume extrem de luminoasă. O epurare a tuturor lucrurilor. Acum mă aflu pe celălalt versant al vieții și încerc să mă familiarizez cu ideea morții. Fără angoasă (...) Acești oameni prăvăliți exprimă, probabil, experiența mea interioară. Cu mult înainte de a-l fi cunoscut pe Baselitz, cam prin 1968, am început să pictez oameni răsturnați. Oameni singuri. Pierduți în masa pămîntului. Pentru a rosti raportul lor cu pămîntul care le întîmpină căderea, cu pămîntul care îi va acoperi. Am renunțat la folosirea pigmentului conform procedeelor clasice. Am introdus pămîntul. Este o experiență ce depășește, în mod cert, condiția picturii tradiționale. Am impresia că mă aflu astfel mai aproape de subiect, de ceea ce doresc să exprim. Cunoașteți pînza : un personaj în cădere. Este o pînză mare, și care a fost expusă la Salonul de la Montrouge. E mult pămînt în jurul acestui personaj care se prăbușește. Vreau să introduc, în mod concret, materiale care *materializează* idea. Este aproape simbolic. (...) În momentul de față, construiesc arhitecturi care se aseamănă cu stela funerară. Materialele sînt de o insignifianță totală. Reproșez totdeauna picturii excesul de frumusețe, pretutindeni, deopotrivă în țara noastră...

Cînd spuneți « țara noastră » vă referiți...

La România. Sufletește, mă aflu necontenit în România. Mi-ar fi cu neputință acum, cînd mă aflu, pentru o vreme, în Franța, să fac un transfer intelectual și să devin tot atît de francez ca francezii. Experiența mea este legată în mod deplin de România și este singura monedă de schimb pe care o pot avea asupra mea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În Franța nu mă simt în mediul meu. Iar experiența mea proprie este singurul lucru care mă poate incita. Să fac pictura pe care voi, francezii, o faceți în Franța nu prezintă nici un interes pentru mine. Pot să comunic cu voi: să-mi întemeiez pe o seamă de idei comunicarea mea cu voi; să vă împărtășesc punctul meu de vedere. Pot să-l privesc sub un unghi oarecare. Voi, sub un altul. Putem să-l vedem din aceeași latură. Sau în mod diferit. Dar singura experiență pe care o pot aduce în lumea aceasta unde mă aflu în momentul de față e experiența care mă leagă de țara mea. Faptul că mă aflu în Franța și spațiul care mă desparte de România mă fac, poate, să văd într-un fel mai pătrunzător ce s-a petrecut la noi de-a lungul istoriei. Compar mai bine cele două lumi. Înainte, credeam că sîntem occidentali ca și voi. Acum cred însă că, în țara mea, influența orientală e mai profundă decît aceea occidentală[...]

Cînd privesc Lacurile liniștite, *trecerea de la unul la celălalt îmi apare uneori imperceptibilă. Cînd vă privesc picturile figurative, diferențele sînt mai clare. Domeniul* Lacurilor liniștite este — *așa cum ați spus-o — apollinic. Tranzițiile sînt mai suple. Sau, cel puțin, așa îmi pare.*

Intenția mea (...) e să le fac aproape identice. Și încerc să fac astfel încît să obțin rezultatul acesta. Cînd mă întorc spre dionysiac o fac cu mijloacele proprii aceluia care rămîne subjugat de căutarea frumuseții. Uneori, voința — a mea — izbutește să se impună și să-și dea seama de tragedie, de violență, însă voință și căutare a frumuseții se află în conflict. Rămîne, mai degrabă, o căutare a frumuseții în sine. Frumusețea mă face să uit voința de a violenta lumea aceasta. Iar Injuria nu este compatibilă cu o căutare a frumuseții. Ea e vulgară. E dură. Sînt aproape incapabil de a ajunge la ea și vreau s-o proferez printr-o vocaliză de mare fumusețe. Încerc să mă îndepărtez de ea. Însă e sigur că, din timp în timp, mă întorc în mine. Dar numai pentru a pleca din nou și, încă o dată, pentru a merge mai departe. Caut, însă, un adăpost. *Lacurile liniștite* constituie unul. Adăpostul unde mă simt necontenit în siguranță. Mă întorc la el pentru a pleca din nou. Mai departe. Mă întorc apoi, ca experiență, la ceea ce cunosc foarte bine, la ceea ce mă exprimă foarte profund. Mă întorc la această rugăciune pentru a putea să pornesc iar. Să elaborez un discurs. Simt neîncetat această dualitate. Mi-a fost dealtminteri reproșată. Refuz să renunț la ea. Dacă aș renunța, aș deveni un falsificator al propriei mele ființe. (...) Cunosc o seamă de artiști care lucrează necontenit într-o aceeași direcție. Trudesc întruna, zidesc fără încetare spre a ocroti o unică imagine: a lor. N-ar accepta pentru nimic în lume s-o distrugă. Cu un asemenea preț, aș prefera să nu mai fiu artist. (...) Prefer să mă distrug pentru a încerca, de fiecare dată, să mă văd într-un fel nou. Dacă mă gîndesc la Picasso, îmi dau seama că a știut să facă, în același timp, experiențe din cele mai diverse. Dacă-i privești pictura, constați că a distrus tot ce-au făcut alții. Sau că a reluat, în mod independent, o parte din experiența lor. Pentru a spune ceva despre sine. Dar aici e o muncă «pe orizontală», iar eu prefer, dacă-i posibil, să fac munca aceasta «pe verticală». Prefer să caut o bază, o temelie, pentru a regăsi apoi altitudinea frumuseții și a rugăciunii. E o experiență mai îngustă, dar sînt legat astfel — în mod voluntar — să sondez adîncimile. Jocul voinței introduce rupturi, sau șocuri, care generează, la rîndul lor, aceste diferențe ce v-au atras luarea aminte. Introducerea la «Lacurile liniștite» e o întoarcere la seninătate. Tresăriri aproape imperceptibile pot — ele doar — s-o exprime.

Fragmente din dialogul *Suprafața și strigătul*, apărut în rubrica lui Georges Charbonnier, "OEUVRES, TRACES, MÉMOIRE", revista THÉÂTRE/PUBLIC

În românește de
CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Semn X

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Epithalame, chant apocryphe,

sacré

de paille et d'argile pétri,

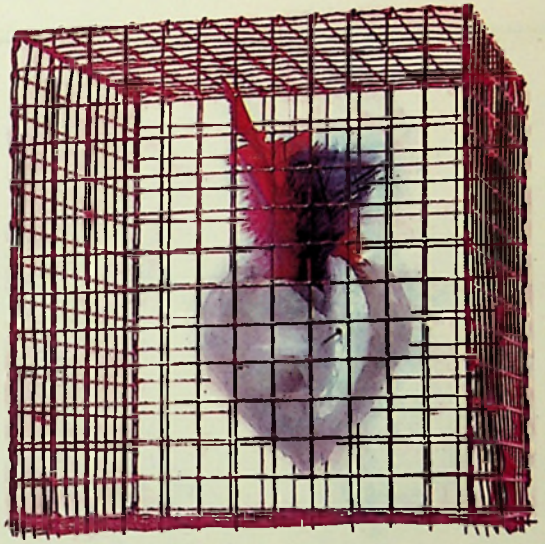
terre brûlée par le soleil,

battue par le vent,

cercle élevé,

terre carrée,

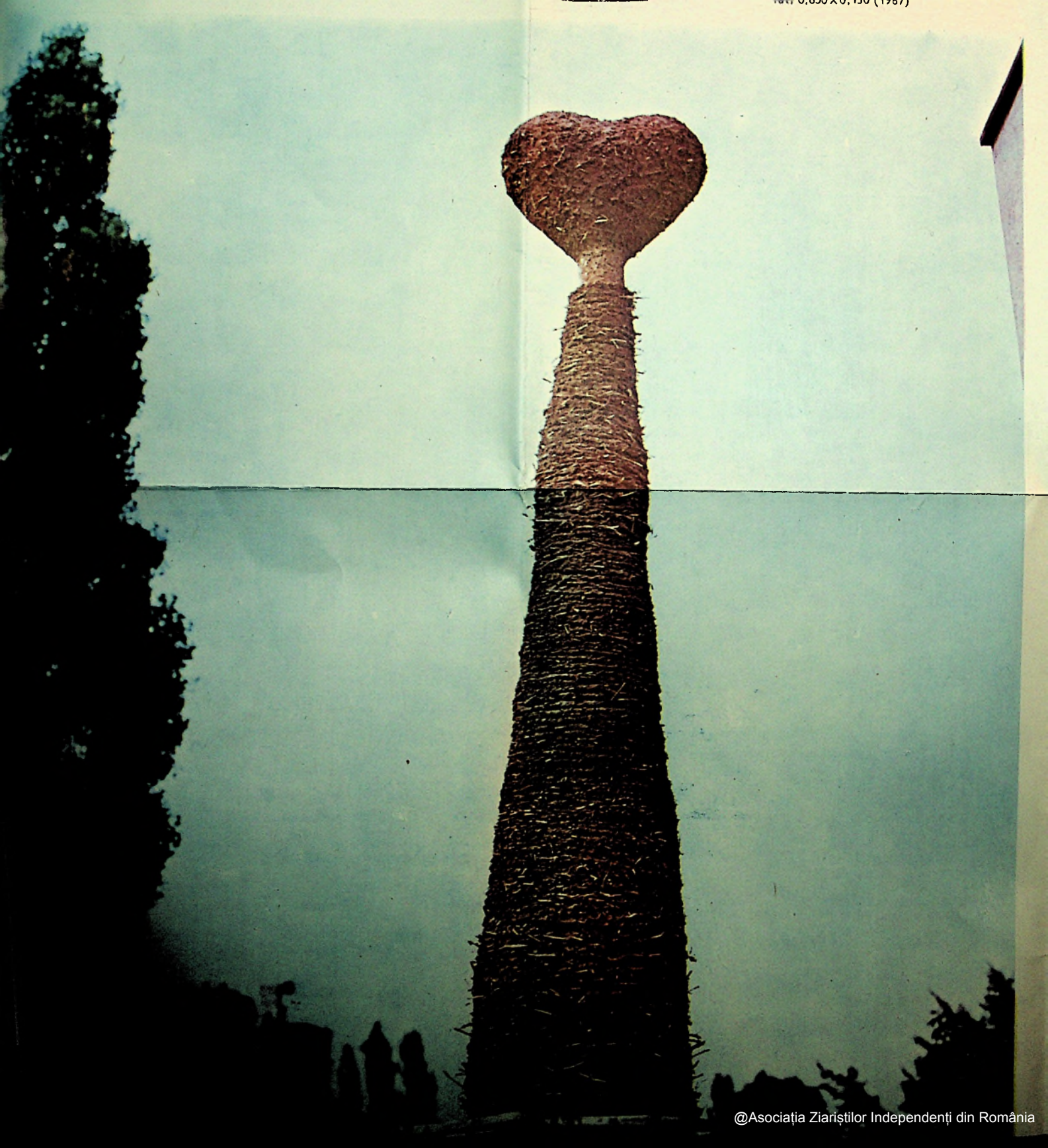
aile d'ange vaincu.



Colivie
sîrmă, hîrtie, pene
0,260 × 0,230 × 0,230 (1986)

« Mon coeur comme un oiseau »
BAUDELAIRE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANATOL MÂNDRESCU

« ... axul pămîntului acordat cu stelele »

Cu ani în urmă, la zenitul destinului de pictor al « privirii fericite », tablouri rare — albastrul intens sau albastrul argintiu, galbenul solar — îmi păreau loc privilegiat al unui exaltant sentiment de libertate; acum, după o dificilă experiență de viață și artă, întreaga operă a lui Ion Nicodim este o lume a libertății. Libertate a privirii și a facerii, o libertate spirituală absolută, învecinată — dar neasemenea — cu acea absolută libertate care există în absoluta lipsă de speranță — cum gîndea un important scriitor al vremii noastre. Este, la Nicodim, o libertate de viziune artistică și de atitudine existențială — s-o numim mai exact: libertatea de a fi autentic. Și ea înseamnă, înainte de toate, eliberarea de teamă, de dogme, de tabu; nu este nici reverie a libertății, aspirație de o « idealitate goală », nici chemarea unei himerice dezlegări de condiția umană; este, dimpotrivă, asumarea condiției umane în deplinătatea, în forma ei coerentă. A fi artist, profesiune care — într-un moment relativ recent al istoriei civilizației — a devenit, pe plan ideal, model al activității umane libere de servituți și de alienare (mod de a fi în lume și rațiune de a fi, indivizibil — mijloc al existenței și scop al vieții), impune asumarea verticalității. Reluînd o aserțiune cunoscută — adevărata verticalitate nu există în natură, ci în geometrie, Thibaudet scria că orice individ e deviere, înclinare. Tot Thibaudet presupunea însă că o linie ideală trebuie să fie. « Și apoi, continua el, cînd considerăm o națiune cu milioanele ei de familii, umanitatea cu toate grupările ei, cu sistemele ei diferite de viață și de cultură, atunci verticala ideală apare ca aproape infinită, devine un obiect de contemplare religioasă, e axul pămîntului acordat cu stelele ». Or, acel ax ideal există: e spiritul creator. În această privință, G. D. Anghel a lăsat o mărturie exemplară. Centrul de gravitație a statuarei sale îl constituie anume spiritul creator, figura artistului văzută sub *specie aeternitatis*. Verticalitatea acelor statui-coloană nu-i altceva decît soluția plastică ce-a dat-o inflexibilei verticalități în spirit, simbol al libertății, al rectitudinii, al transcendenței: statuia lui Vladimir Ghica, a lui Eminescu, a lui Pallady — artistul așezat pe tronul demnității, drept, sfidînd morala compromisului. Și sfărîmatele statui ale pictorilor Andreescu și Luchian.

În termenii ei esențiali, opera lui Nicodim prezintă coexistența a două moduri antitetice ale artei, a două tipuri de poetici, disonante, puse în lumină de expoziția organizată la Muzeul de Artă al Republicii (1987): poetica picturală a marii suprafețe plane, poetica energiei cromatice și a eteratului, afirmînd preeminența spiritualului în artă, arta ca experiență a transcendenței; și, în antiteză, poetica materiei, a unei materii primordiale — pămîntul, lutul, care va fi și o poetică a obiectualului, afirmînd, odată cu recursul la biomorfism, valorile și preeminența vitalului în artă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sunt co-prezente, antinomic, de o parte poetica «privirii fericite», resimțirea naturii ca spațiu al fericirii, o atitudine contemplativă, situarea în universal, aprehendarea existentului în ordinea imuabilului, în spirit eleat; de altă parte, o poetică a «conștiinței nefericite», o atitudine activă, situarea în contingent, în ordinea — sau în dezordinea — realității social-istorice, resimțirea istoriei umane ca spațiu al tragediei. Stau astfel, față în față, ideea de capodoperă, tabloul în majestate — vreme de cinci secole paradigmă în arta occidentului, pictura cu aura ei de *cosa mentale*, de lucrare a spiritului, unică și irepetabilă, produs al unei civilizații evoluate, hiperrafinate, destinat uimirii și admirației; și, la polul opus, faptul primar al artei, produsul — uneori frust, alteori subtil, al străvechii «inteligențe a mîinii», cu mesajul ei destinat comunicării unanime, impregnat de măsura omenescului și de sentimentul anonimității. Dualitatea aceasta, juxtapunerea acestor moduri ontice diferite, a poeticilor disonante, sunt dătătoare de seamă și au motivații multiple. Necesitatea și plăcerea facerii, a unor practici artistice diverse și noi, trăsături generice ale impulsului creator, își au partea lor. Dar o explicare și o interpretare cu un grad crescut de relevanță ar trebui căutate în altă zonă, pe fondul de neliniște existențială al unei conștiințe supuse marilor interogații, trăind tensiunea între imanent și transcendent. Așadar, cauze formative complexe și imperative au trebuit să acționeze pentru ca pictorul liric, al *Lacurilor liniștite* (în care, adesea, suprafața pictată e *apariție* a neliniștii din adîncuri) să fie și pictor al tragicului, al *Căderii omului*, pentru ca — într-o alternativă dramatică — limbajul lutului și al obiectualului să dispute locul intangibil al inefabilului.

Dacă am accepta schemele de analiză ale lui Pierre Bourdieu sau Jean Baudrillard, atunci Nicodim ar aparține clasei de artiști care adoptă «universalismul estetic» specific, după Bourdieu, creatorului din «cîmpul producției restrînse» (al unei culturi savante), iar după Baudrillard grupurilor care asumă «opoziții paradigmatice», în combinatorii estetice (de exemplu rafinat/primitiv), fiindcă se vor deasupra acestor opoziții, deasupra logicii diferențierilor culturale (curente în stratificarea socială, care este și o stratificare de gusturi, de posibilități ale receptării, etc.). Oricît de revelatoare ar fi aceste scheme, ele nu sunt operante decît la nivelul producției artistice și al consumului corelativ, în coordonatele relațiilor de gust — și al așteptărilor — preexistente, funcționînd într-un moment istoric, într-o configurație culturală determinate. Sunt scheme care nu satisfac deloc cerințele analizei dacă ne preocupă sfera creației propriu-zise și nu comportamentul socio-cultural al artistului. Din numeroase considerente; în primul rînd, pentru că ceea ce numim creativitate artistică (cea non-artistică deasemeni) este o formă a «energiei universale», o formă care nu are altă lege fundamentală decît propria-i mișcare autonomă; această principală forță propulsoare a producerii, a reproducerii și a transmisiei culturale de esență calitativă a umanului este o cauză formativă originară (să nu uităm, de pildă, că «pictura» și «desenul» au fost primul limbaj artistic superior al umanității, elaborat de omul paleoliticului — funcția și finalitățile acestui limbaj nu intră acum în discuție, pe cînd performanța lui în domeniul utilajului tehnic era cu mult inferioară, încă la distanța care separă natura de cultură).

Expoziția de la Muzeul de Artă al Republicii a fost o dovadă suficient de convingătoare că Nicodim nu se situează deasupra opozițiilor paradigmatice, deasupra logicii diferențierilor culturale, ci pe frontul opozițiilor, în interiorul lor, înfruntînd viața artei așa cum a fost și cum e, cu permanentele-i contradicții, inerente și irezolvabile, ignorînd legea naturală a evoluției sau dialectica dezvoltării (de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la inferior la superior etc.). Rămîne, adică, o lume a contradicţiilor, o lume a *diferenţei*.

Atare situare reprezintă, explicit, şi formularea unor puncte de vedere cu o perspectivă mai cuprinzătoare — depăşind localismul — asupra artei în întregul ei, în chip specific asupra unora din problemele ei centrale. A admite, concomitent, validitatea a două definiţii radical diferite ale artei (amintind de principiul complementarităţii), înseamnă — *lato sensu* — că arta nu poate fi închisă în vreun sistem estetic, oricare ar fi el; e împotriva naturii artei, ca exerciţiu fundamental al libertăţii (era esteticilor normative e demult apusă); înseamnă, *ipso-facto*, că arta e pluralitate (istoria artei o demonstrează). Şi nu avem de a face cu banala — să-i spunem idee? — a diversităţii de stiluri individuale (stilul individual e condiţie liminară pentru un artist, dacă artist este; încît numai o putere străină de spiritual, de cultură, putea să imagineze uniformizarea stilurilor individuale, cu alte cuvinte desfiinţarea persoanei prin violarea naturii umane). Şi este vorba nu de a constata realitatea diversităţii (a concepţiilor artistice, a formelor şi mijloacelor), ci de a o recunoaşte integral, în toate consecinţele ei.

Ion Nicodim are temeritatea de a ieşi din propriul «sistem», din limitele lirismului său şi din universul pictorial — de care nu se desparte, de care este împătimit prin dispo- : native şi legat prin succes, prin excelenţa operelor, faţă de care adoptă însă o poziţie critică.

Pictor de vocaţie lirică, format într-o cultură artistică aproape prin tradiţie predominant lirică, în mediul unei culturi estetice al cărei pol magnetic a fost sublimul, dar interesat de experienţele capitale ale plasticei moderne şi contemporane, avînd gustul modernităţii, dar sesizînd şi aspectele ei minore sau derizorii, Nicodim va ajunge la o altă înţelegere ontologică a artei şi a poziţiei artistului. Va intui, în felul lui, adevărul exprimat în zorii modernităţii istorice de Charles Baudelaire: «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.». Va şti că poetul, artistul în genere, care nu-i capabil să cuprindă totul — «les sentiments de tendresse et ceux de cruauté», «tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible», «tout enfin, depuis le visible jusq'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le cœur de Dieu.». A spus-o tot Baudelaire, definind — s-ar părea pentru eternitate «sensul universal al cuvîntului poezie» (referindu-se la Victor Hugo sau la Eugène Delacroix). Ascultînd vocea interioară a interogaţiilor, Nicodim va mai şti că, astăzi, misiunea poetului, a artistului, nu poate fi, sau nu mai poate fi «extra-umană», cum decretase o modernitate prea semeaţă. Va şti, deci, că artistul — profesionist al absolutului (Mallarmé îşi mărturisea incompetenţa în «orice altă privinţă afară de absolut»), are o misiune umană, de apărare a ideii de om, ca valoare absolută.

Ion Nicodim este şi rămîne, mai presus de toate, pictorul *Locurilor liniştite*, al *Cîmpurilor galbene*, al *Pasiunilor Muzicale*. În această pictură — uneori de o strălucire feerică — se pronunţă vocaţia lui lirică, destinul ce i-a fost dat. *Locurile liniştite* sau *Cîmpurile galbene* nu sunt «colţuri de natură văzute printr-un temperament», nu reprezintă lirismul de confesiune sentimentală, nici intemperanţa dezlănţuirilor lirice. Viziunea e amplă, eul liric vibrează într-un univers vast «comme la clarté»; lirismul e infuzat de nostalgia intemporalului şi de sentimentul cosmicităţii, orientat prin forţele formative ale «cîmpurilor de tensiune» spre mis-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

terul armoniei universale și spre aprehendarea lumii ca totalitate (tendințe care, în parte, s-au născut, poate, din simțirea existenței proprii satului românesc, întîlnindu-se cu propensiuni consonante cu linii de forță ale filozofiilor existențiale). Sunt tablouri care au culoarea trăirilor sale, filtrate prin cultură profesională; sunt produse și se impun prin exercițiul energiei cromatice: culorile — albastrul ori galbenul provoacă un curent de inducție în memoria experienței noastre senzoriale și emoționale. Aici, Nicodim atinge un absolut liric, dincolo de imagine, dincolo de metaforă, într-un regim al sinergiei senzualului și a «geniului» abstractiv. Deși metafora constituită e absentă, «elementele» sugerate — pămînt și cer, lumină și apă, sunt medii metaforice, instituind — prin tehnica pictorială — o stare poetică de vag, de indeterminare, articulată cu unitatea și plenitudinea formei — epifanie a senzației de viață, în care vizualitatea cea mai pură, concentrată în mediul cromatic — diafan sau dens — e întotdeauna viziune.

Absolutul liric atins de Nicodim în pictura de inspirație naturistă își află o corespondență parcă necesară — să-i zicem baudeleriană — în spiritualismul *Pasiunilor muzicale*, marcat de sensul universalului, de tensiunea între sacru și profan. Sunt marile tablouri care trec de la culoarea și ritmul vieții spirituale rînduite de idealul monastic, la culoarea jubilației dintr-un radios albastru regal; de la cîntul liturgic al *Monodiilor bizantine*, cu euritmia unui *cantus planus* și sunetul veșnicei, la elanul în sentimentul sacrului din magnificul *De profundis*.

Nicodim este și pictorul tensiunilor agonale, al tragicului istoric (o anunțase printr-un tablou de respirație mai calmă), divulgate de un *memento* celebru — «À Marat, David»).

Aura de frumusețe, ordonanța majestuoasă, coborîtoare parcă dintr-o curată spiță clasicistă a unor opere majore, create de poetul liric, este răscolită de impactul tablourilor în care pătrunde suflul tragediei, fulguranța adevărului, vehemența și dimensiunea morală a revoltei împotriva răului.

Dacă limbajul «privirii fericite» era al diafanului, al luminosului, limbajul «conștiinței nefericite» asimilează mijloace de tip expresionist, cu intensități formale paroxistice, pentru ca, în cele din urmă (în tablouri mai noi), să transgreseze pictorialul; culoarea fericirii — «epifanie a miezului diafan al existenței» se resoarbe în miezul dur al existenței, va fi culoarea pămîntului despuiat de fericire. Un limbaj direct și percutant: tăcerii cosmice din pictura contemplativă îi va răspunde strigătul ființei, inefabilul va sublima, și va fi țărînă.

Radicalizarea estetică — și etică — evidente în scenariul tragicului, nu-i figurare a biblicei prăbușiri sau a unei sinucigașe căderi în goluri; este figurare pregnantă a căderii determinate de puteri malefice. Imagine a anihilării umanului, figura sparge cadrul imaginarului delimitat de tablou, iese din ideologia estetică a suprafeței plane (potrivit definiției lui Maurice Denis), din datele stricte ale pictorialului; forța explozivă a limbajului nu poate retrage figura prăbușirii în iluzionismul spațiului perspectival, cu certitudinile și stabilitatea lui relative, în istorie ca trecut, ci o proiectează în istorie ca prezent, în angoasă și terifiant. Pe fundalul abstract al conștiinței morții — *In memoriam*, operă prezentată pentru prima dată în expoziția *Imagini ale istoriei* și analizată cu exactitate și clar-viziune de autoarea expoziției, în 1975, condensează, în figura prăbușirii, sentimentul desfigurării umanului, conștiința răsturnării condiției umane, senzația abisalului. Cu toate că premisa tabloului este ideativă, menținîndu-l în plan trans-istoric și trans-realist, imaginea de vertiginoasă prăbușire, de haotic și violență, făcînd corp comun cu mediul pictural sumbru, teros — semn al sfîrșitului unanim, apare încărcată de energie emoțională. Condiția tradițională a tabloului e negată;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pictorul a des-rămat «tabloul» și l-a postat *à même la terre*; un coronament simbolizant conferă — poate unui sens al temei, poate operei de artă, ca idee — ceva din *aura* de altădată. Însă distanța contemplativă e abolită, cum abolită e glorificarea, abolită idealizarea realului. Încît întreaga sarcină emoțională și ideativă a acestui *In memoriam* dă senzația imediatului, a unui *hic et nunc* irecuzabil.

În aventura picturii, Nicodim a investit o imensă muncă și credința lui — ca o speranță — în artă. Din «instinct», și printr-o cercetare tenace, lucidă, Nicodim accede la cunoașterea valorilor ontologice ale limbajului pictural. E unul dintre artiștii generațiilor împlinite, unul dintre cei puțini, care au desfășurat această muncă profesională — precum o luptă îndîrjită de ariergardă — în același timp de conservare și de reafirmare a picturii ca structură producătoare de sensuri, în concordanță cu preocuparea modernă pentru problematica limbajelor în genere. Așa cum, tot în pictură, pe o altă direcție, cu alt sentiment și cu alte mijloace este Ion Pacea (în expoziția de la Muzeul de Artă al Republicii s-a văzut cum un sigur «instinct al picturii», unul din cele fără greș, e ridicat tocmai datorită infinitelor operații de tip abstractiv asupra limbajului, la o «inteligență picturală» de cea mai înaltă clasă; erau tablouri superbe, libere de orice definire conceptuală, iradiind senzație de viață).

În ansamblu, pictura lui Nicodim are caracter afirmativ; cuantumul de negativitate, funcția critică a creației, substanțializează atitudinea lui etică, estetic convertită: spunerea adevărului, refuzul răului.

Confruntat cu degradarea subiectivității în scara valorilor și în viața reală a civilizației contemporane, dominată de raționalitatea sau pseudo-raționalitatea științifică, confruntat, deasemenea, cu o criză a comunicării interumane, a dialogului, care este și o criză a limbajelor artistice, Nicodim participă la o acțiune necesară, întreprinsă nu de foarte mulți creatori de artă ai timpului nostru, dar întreprinsă cu perseverență și curaj: acțiunea de reechilibrare între axul subiectivității, cristalizat de eul poetic, și axul obiectivității, al raționalității, la revalidarea comunicării autentice într-o lume care, paradoxal — invadată de mass-media, inundată de informație este, în diverse arii de cultură și din diverse cauze, prizoniera non-comunicării, a izolării, a însingurării, ceea ce-i sindrom al înfrîngerii, al uitării umanului. Și Nicodim va alege. Va alege *Inima* — imagine cu valoare de simbol a subiectivității și a autenticității, pentru un cod al *comunicării* în care semnul și sensul să fie reunite, un cod personal, dar simplu și universal inteligibil: inima reprezintă ceea ce-i mai particular, mai individualizat și totodată ceea ce-i comun întregii umanități.

Prin gestul său, care-i risc și nu complezență populistă, Nicodim recheamă în artă și în cetate Inima — mare exilată din poeticile modernității (imagine uzată istoricește și devaluată pînă la Kitsch), după un program similar, prin cîteva aspecte, cu acela al unor poetici ce-și declarau voința ca din banal să se nască «un farmec nou», sau un adevăr nou, așa cum din urît — la Baudelaire, cel care denunțase «beția inimii» și «viciul banalității» — s-au născut *Les fleures du mal*.

Principiul invocat de Nicodim prin emblematica inimii e cu desăvîrșire străin de acea subiectivitate abuzivă ce-și impunea arbitrar propria-i lege în cetate, surpînd-o în haosul anomiei; nu-i nici elogiu al sentimentalității, nici clișeu umanitarist al unei demagogice «îmbrățișări universale»; este subiectivitatea speciei *homo sapiens sapiens*, constituent esențial și universal al umanului. Limbajul Inimii proclamă dreptul la *interioritate* și faptul *alterității*, o interioritate care nu-i egotism, o alteritate care nu-i respingerea Celuilalt; este, în fond, limbajul care desemnează persoana ca valoare inviolabilă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În răstimpul « misiunii extr-umane » a poetului și al dialogului său imperturbabil cu eternitatea și numai cu eternitatea (monolog cu iluzia unui sacru dialog), pe pămînt, în efemer, au avut loc măceluri mondiale, holocaustul a mistuit milioane de oameni, au funcționat perfect lagărele de exterminare și de muncă forțată; sub ochii — deschiși, închiși? ! — ai unei asemenea conștiințe estetice țintind extra-umanul au fost denaturate valorile fundamentale ale civilizației, au fost siluite și umilite verbul și sensul, siluit și mistificat a fost pînă și sensul vieții — dacă sens poate fi, siluită și răpită frumusețea vieții — atîta cît este. Și dacă raționalitatea sau pseudo-raționalitatea științifică n-au fost deloc străine de acest coșmar, atunci reanimarea unei imagini — simbol a omenescului, *Inima*, apare ca un act legitim al artistului.

Peste accepțiile și reprezentările căzute în desuetudine privind inima, acest organ vital și-a păstrat centralitatea semnificației în imaginarul colectiv și în limbajul comun. Se știe, lui Pascal, în al cărui spirit fiorul metafizic și calculul matematic — paradigmă a raționalității, se împăcau cît se poate de bine, îi aparține enunțul imutabil: « Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point . . . » Propoziției istorice a lui Pascal i-ași alătura o remarcă subiectivă. Îi aparține lui Julien Green, care notează în Jurnal (1957): « Ascultînd Chopin, seara trecută, în ciuda plăcerii pe care o simt de obicei, m-am întrebat brusc: « Dar ce-i lipsește de fapt? ». Și răspunsul a venit numaidecît: « Inima ». Această etalare somptuoasă de melancolie, aceste strigăte de deznădejde, aceste suspine de tristețe, nu înseamnă inimă, ci un product pentru uzul sufletelor sensibile — care pot fi foarte dure. Asta nu știrbește însă cu nimic admirația mea pentru muzicieni. E sfîșietor cînd e simplu ».

Ce sunt, văzute mai de aproape, *Inimile* lui Nicodim, imagini sau obiecte simple — concrețiuni ale subiectivității?

Trebuie să observăm că sugestiile primite de la unele procedee ale Pop-Art-ului — curent reprezentativ pentru cultura de massă, ocupă un loc notabil. Pertinent fructificate, procedeele (extragere din context, relief excepțional, repetitivitate) nu susțin însă vreo temă predilectă a Pop-Art-ului — reificarea generalizată, inventarul obiectual al civilizației etc.; ele pun în valoare lumea viului și a trăirilor umane.

Asemenea și totuși diferite, *Eadem sed aliter* (din punct de vedere morfologic, al tehnicii și al semnificațiilor), Inimile sunt rînd pe rînd pictură tradițională, modelaj tradițional (simili-sculptură), asamblaj etc.; sunt închise în relicvarii sau înălțate pe soclul monumentalității, sunt materie rafinată a culturii sau materie săracă, aspră, a unor înțelesuri arhaice. Între Eros și Thanatos, între derizoriu și eroic, între imaginea fericirii și imaginea tragediei, a urii și a iubirii, *Inimile* comunică adevăruri despre omenesc, adevăruri spuse cu pathos și, uneori, cu ironie ori cu simțul ludicului. *Pars pro toto*, Inima e, aici, omul.

Tulburătoare între toate mi s-au părut Inima ca un pămînt îmbibat de sîngele suferinței, Inima străpunsă de piroanele terorii, Inima care are culoarea crimei și a tragediei.

Expoziția aceea a lui Ion Nicodim, un spațiu cu *Inimi sîngerînde* și cu *Prăbușiri tragice*, cu *Lacuri liniștite* și *Pasiuni muzicale*, cu ceea ce-i abstract și diafan, cu ceea ce-i dur și concret, dar un spațiu unitar — al artei ca libertate și ca „regim" al subiectivității avea patetismul credinței și luciditatea ideii. În opera lui Nicodim se îngemănează, straniu, sufletul unui iconar și conștiința critică a apartenenței — pentru o clipă — la curgerea indefinită a spiritului creator.

Expoziția a fost o dezbatere, un dialog interior adus în agora (astfel, și nu ca retorică sentimentală s-ar cuveni înțeleasă evocarea baudelairianului « Mon

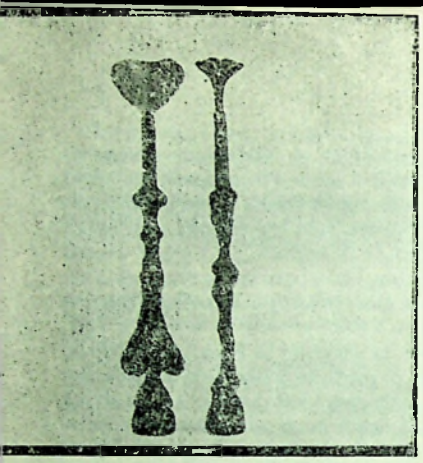
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

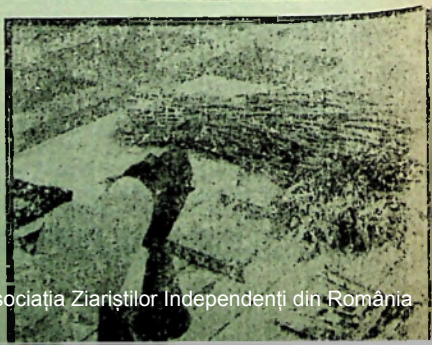
cœur mis à nu») purtând amprenta de naturalețe a civilizației dialogului. Expoziția a fost și un act de credință în destinul artei — limbaj prin ale cărui semne se arată o esență calitativă a umanului, putere fragilă și irepresibilă care nu a salvat omenirea de la malefic prin frumusețe, cum era credința unei religii romantice, nu a salvat-o nici din mizerie, nici de la împilare, nu a salvat imperii de la pieire și civilizații de la ruină, dar a salvat umanitatea de la uitare de sine și a salvat-o prin durata subiectivității speciei, care-i privilegiul spiritului creator — «axul pămîntului acordat cu stelele».

S-ar mai putea spune, și chiar trebuie spus, că expoziția lui Nicodim, constituia, fără îndoială și o depunere de mărturie, o mărturie fraternă cu a doctorului Rieux, cel din *Ciuma*: «... pentru a nu face parte dintre cei care tac ..., să afirme doar ceea ce se învață în timpul unui flagel, că există în oameni mai multe lucruri de admirat decît de disprețuit... Căci el știa un lucru pe care această mulțime cuprinsă de bucurie îl ignoră și care poate fi citit în cărți, că bacilul ciumei nu moare și nici nu dispare vreodată, că poate sta timp de zeci de ani adormit în mobile și rufărie, că el așteaptă cu răbdare în odăi, în pivnițe, în lăzi, în batiste și în hîrțoage și că poate să vină o zi cînd, spre nenorocirea și învățătura oamenilor, ciuma își va trezi șobolanii și-i va trimite să moară într-o cetate fericită».

Imagini din expoziția ION NICODIM de la Muzeul de Artă al României.
Foto. MIHAI OROVEANU ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CORIOLAN BABEȚI

Ion Nicodim — sau despre albastru și «căderea» din starea de albastru

Pictura lui Ion Nicodim sublimează imaginea cu care rămînem după ce «uităm» pereții pictați ai Voronețului; imaginea care iluminează în primă instanță «reamintirea» lor. Restul de indicibil care scapă încercării de a-i «povesti». Ea începe acolo unde sfîrșește memoria noastră «culturală», lăsînd loc memoriei noastre «sufletești». Pictura lui Nicodim se petrece la ora de «amiază» a acestei memorii. Azur și aur, lungimile de undă ale unui Ev văzut în «marea sa claritate». Dezinhibată (doar), de adierile aniconismului liric european, ea va evolua *natural* spre reflexele unei meditații crepusculare.

Într-un scenariu imaginar al șantierelor Moldovei medievale, opera lui Nicodim se lasă închipuită ca o suită de «Ur-grunduri» murale, pe suprafața cărora privirea noastră așteaptă apariția chipurilor. Iar atunci cînd, într-un tîrziu, ele ni se înfățișează în emblema Eroului anonim — culbutat în pămînturi de teribile forțe chtoniene, integrat în tensiunile unei arhaice, imemoriale omologii: *homo — humus* sau în autoportretul de *vir dolorum* — din «In Memoriam», căruia, brațele, două, nu-i ajung pentru o retorică a seditiunii — actul apariției pare efectul unei «developări» a prezenței umane în tectonica de glasiuri a pînzei. Altfel, umbra acestui sine-complice cu sinele semenului — se vădește recuperată din gestul unei minuțioase «decapări» de transparente straturi protectoare, mai curînd decît dintr-o «acoperire» a pînzei cu pelicule succesive de pigment. Alteori, ca în peisajele — din suita «Arborilor» — artistul menajează grundul pur al pînzei, cu aerul că ne descoperă textura unei vechi și prețioase *sinopii*. De altminteri, pictura lui Ion Nicodim, genul ei de picturalitate, se opune impresiei că este rezultatul unui efort «cumulativ». Ea își ascunde, cu grație și îndărătul grației, efortul realizator.

Despre monocromiile» sale s-a scris inspirat și înaripat. Dan Hăulică, Theodor Enescu, Anatol Mîndrescu. Ample teritorii de odihnă paradisiacă, suita «Lacurilor» irișii de azur, animați de o rumoare aurorală, de o estetică (sinestezie) a impalpabilului, — zidirile cu asize de aer din «Monodiile bizantine», «Cîmpurile» de lumină lichidă, «Paletele de rozuri» fanate, instaurează o «funcție a golului» locuit de virtualități; spații populate de gîndul la ierarhii areopagite...

Privită în «cheie» empatică, aripa de pictură «serafică» a lui Nicodim sporește capacitatea toraxului, ne iluminează de conștiința respirării, umple plămînii de aerul pur al înălțimilor, ochii de vedute fericite, inima și mintea de proiecte verticalizante. Ne descoperim — încă o dată — locuitori pe fundul uriașului ocean aerian, antrenați de visuri dedalice, de reverii ale levitației, de o chemare sophianică.

În cupele de imponderabil» ale «Lacului», acvaticul e doar oglinda Marelui Ochi Albastru al Bolții, cum «CÎMPUL» de galben — reflexul mareei solare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Opera o face privitorul » — e un adagiu (duchampian) care la Nicodim îşi dezvăluie instantaneu oportunitatea. În golul iconic al pînzelor cîntă chemarea orfică la reverie, călătorie şi specularitate.

« Aerul şi visele » — unul din reuşitele eseuri bachelardiene — pare o sintagmă şi un cîmp de analogii inevitabile în faţa acestor pînze (oricîtă « uzură morală » înregistrează perspectiva teoretică a « imaginaţiei materiale »). Constelaţia de sensuri simbolice a Albastrului, psihismul antrenat de această « derobadă a culorii », superbe jocuri etimologice s-ar lăsa pomenite dinaintea acestor « habitacluri pneumatice » care sunt pînzele lui Nicodim. « Le ciel en lui-même en tant que voûte sidérale et région atmosphérique est riche en valeurs mythico-religieuses. Le « haut », l'élévé, l'espace infini sont des hyerophanies du « transcendant », du sacré par excellence. *La vie atmosphérique et météorique se révèle comme un mythe sans fin.* (M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, p. 99, s.n.)

Pînzele acestea « coboară » cerul în verticalitatea simezelor, convertindu-le în « porţi » ce fac accesibil infinitul Bolţii. S-a spus despre Yves Klein că a « semnat cerul » în diluviile sale albastre, în care « fiece atom de albastru se va fi dizolvat în culoare » (C. Millet). E ceea ce — în principiu — face şi Nicodim. Dar motivaţia (interioară) a picturii face pînă la urmă pictura, descoperind diferenţele, minime uneori « în literă », adînci în spiritul imaginii. « Pictorul „monocrom" domină epoca noastră prin modernitatea sa ieşită direct din puseul radical avangardist al secolului XX, în care Duchamp constituie amorsa iniţiatoare, iar Klein pulsiunea concluzivă », observă Pierre Restany. Monocromismul, cu atîtea alte nume între Duchamp şi Yves Klein; J. Johns, Rothko, E. Kelly, R. Diebenkorn, Marcia Hafif (şi şcoala sa), J. Olitsky, G. Asse...

Există însă la Yves Klein o suficienţă a « vidului albastru », o « limitaţie » — izvorîtă din motivaţia unei « picturi cosmogonice », gîndite ca iconoclasm. Ceea ce este, spre deosebire de aniconism, refuzul imaginii. « Radicalismul » îl mîngîiase pe francez cînd, încă din adolescenţă, nutrea proiectul « impregnării universale » cu albastru. Cînd, în 1975, Jean-Luc Daval încerca o sinteză a curentului în « Art actuel, Skira Annuel », referindu-se la unele din numele de mai sus sub genericul « Vitalitatea abstracţiei » (p. 102), remarca, printre altele: « Le plaisir et le besoin de la peinture animent ces artistes qui veulent représenter le monde sans se soumettre à sa description /.../ La toile est le miroir sur lequel l'émotion intérieure rejoint la nature extérieure qui la filtre. L'espace s'identifie à la lumière et déborde les limites du chassis émettant un rayonnement multidimensionnel s'étendant en largeur et en profondeur. Comme une fenêtre, la toile devrait découper le mur, mais sa lumière est si puissante qu'elle déborde son support. Une telle poésie de la couleur nécessite une architecture secréte, l'espace infini a besoin d'un cadre pour prouver son immensité, la pureté de la lumière a besoin de la matière de la toile, la liberté du geste — de la discipline du peintre ».

Teritorii finite ale ideii de infinit, ar spune Schelling. Expresia acestor *văzduhuri descinse în sălile unei expoziţii* — la algoritmul căreia a ostenit cu harul său muzeografic Paul Gherasim —, îmi pare decisă de cîteva cupluri de polarităţi dizolvate în flou-ul unei efuziuni panteiste în unitatea *astfel* spirituală a imaginii. În *intensa discreţie* a pînzelor se conjugă *liricismul* şi *monumentalitatea*, *transparenţa* şi *muralitatea*, *aniconismul* şi *virtualitatea lui figurală*. Devălmăşia savantă a tuşelor, „eterul" cu care sunt impregnate pensulele lui Nicodim, mulţimea acestei „estime" de atingeri cîntă suav posibilitatea „înfiinţării". *Estimea*, ca totalitate a faptului că tuşa este, că tuşele sînt.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Finețea meningeală a monocromiilor proteguie vibrația respiratorie a *urmei* prinsă în țesătura unei unice pete: « fereastra » lucrării. « La trace fait la tâche », așa cum respirările noastre fac posibilă viața, ca o amplă și unică respirare.

●

Tot ce urmează acestei perioade sau, poate, mai exact, tot ce însoțește acest traseu al sensibilității sale, pare să se petreacă *după* evenimentul *alungării* din grădina Edenului. Dacă mîna cu care « Adamul » lui Massaccio își acoperă chipul, — ar putea să coboare pentru o clipă, am obține poate o metaforă asemănătoare celei surprinse în « Autoportretul » lui Nicodim, siluetă insinuîndu-se prin fanta porții, ca o rană. Lui Ion Nicodim i-a fost oricum, descoperită, « *culpabilitatea* », conștiința « vinovăției ». Modificarea care există — perceptibilă — în opera sa, nu este a *pictorului* ce nu s-a lăsat prins în vîrtejurile artistice ale unui centru « fierbinte », Parisul. E cu neputință să nu-mi figurez puritatea operei sale « parmi les fauves de la transavangarde » ! Oricum, în metamorfoza sa, « pasul » său stilistic din ultimul deceniu e mai mic decît cel ontologic.

Ion Nicodim și-a asumat culpa și lucrează în sub-ordinea (« dependență de ») acestei « descoperiri », de care este — îndrăznesc să mă întreb — nu cumva prea aproape?, și, poate că inexistența unei distanțe necesare explică febrilitatea de limbaj al ultimei sale ore stilistice. Așa se face că în ciclul « Inimilor » lui, făcute din pămîntul de acasă, sînt traduse de o retorică a nemijlocirii, a ofrandei patetice, invederîndu-se în gestul « arborării » lor pe vîrful unor trunchiuri de lut, « reificate » în morfemul poate prea convențional al «cupei ». Semnele lui îmi par « bruiate » de ponciful atîtor naive grafitti sau mă întreb încă dacă artistul nu recuperează în aceste embleme chiar expresiile ei periferice, lucide, naive, în ideea unei mai ample, totale, adresabilități.

A descoperit pentru sine, ca și pentru noi, că aceste Inimi arătate — care surmontează primordiale columne de lut — unele din chirpici minusculi —, materializînd parcă palpitul tușelor din pînze, — sînt suprastructurile și expresiile emblematice și ale unei conștiințe a zidirii? Că Inima e o urgență etică? Fruste, ca într-o întoarcere la originile de dinaintea înființării sau de după « alungare », « semnele » lui Ion Nicodim declanșează în expoziție ecouri totemic-animiste în jurul unui centru pierdut.

Et pourquoi cette insistence à représenter de cœurs? e întrebat Jim Dine într-un recent interviu (Anne Dagbert, « Plus près du centre avec Jim Dine », în *Art Press*, 103, mai, 86) « Tous ces thèmes sont des métaphores de mes pensées, mais ils ne sont aussi que ce qu'ils sont. Ils ne cachent aucun secret. Le cœur est le cœur et ça suffit. C'est aussi un *objet primaire* (s.n.) C'est un mandala. Il se rapporte principalment à ce que j'essaie d'exprimer *l'amour* et *le manque d'amour* . . . (s.n.). Dar vederea inimii ca *obiect primar* amînă orice discuție despre iubire. Inima: emblemă mnemotehnică pentru absența ei din ordinea vieții. Mai important este să observăm că din această « izgonire », Ion Nicodim și-a asumat sensul și expresia « *trudei* » în arta sa, în imanența limbajului pictural. De la emblemele iconice ale travaliului — mîinile « amprentînd » cu « citatele » lor, ca niște energice, dezesperate memento-uri — frontierele unei pînze, pînă la subtilitățile unei estetici a exhibării fabricității, în factura deliberat artizanală a numeroaselor obiecte, acest spirit al operei sale solicită accepțiunile catabasice ale gravitației ale unui *descensus ad inferos*. Una din pînze (și studiul pregătitor) se intitulează semnificativ și adecvat, « Cădere ». Paleta pictorului s-a adumbrit. Gestul a devenit mai tranșant. Eterul pensulei a cedat locul materiei picturale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ceea ce unește cele două vîrste ale pictorului, «amiaza» și «crepuscului» e francheţea cu care se predă acestor poetici, „uraniană" și „telurică", generozitatea cu care Eul său se livrează discursului.

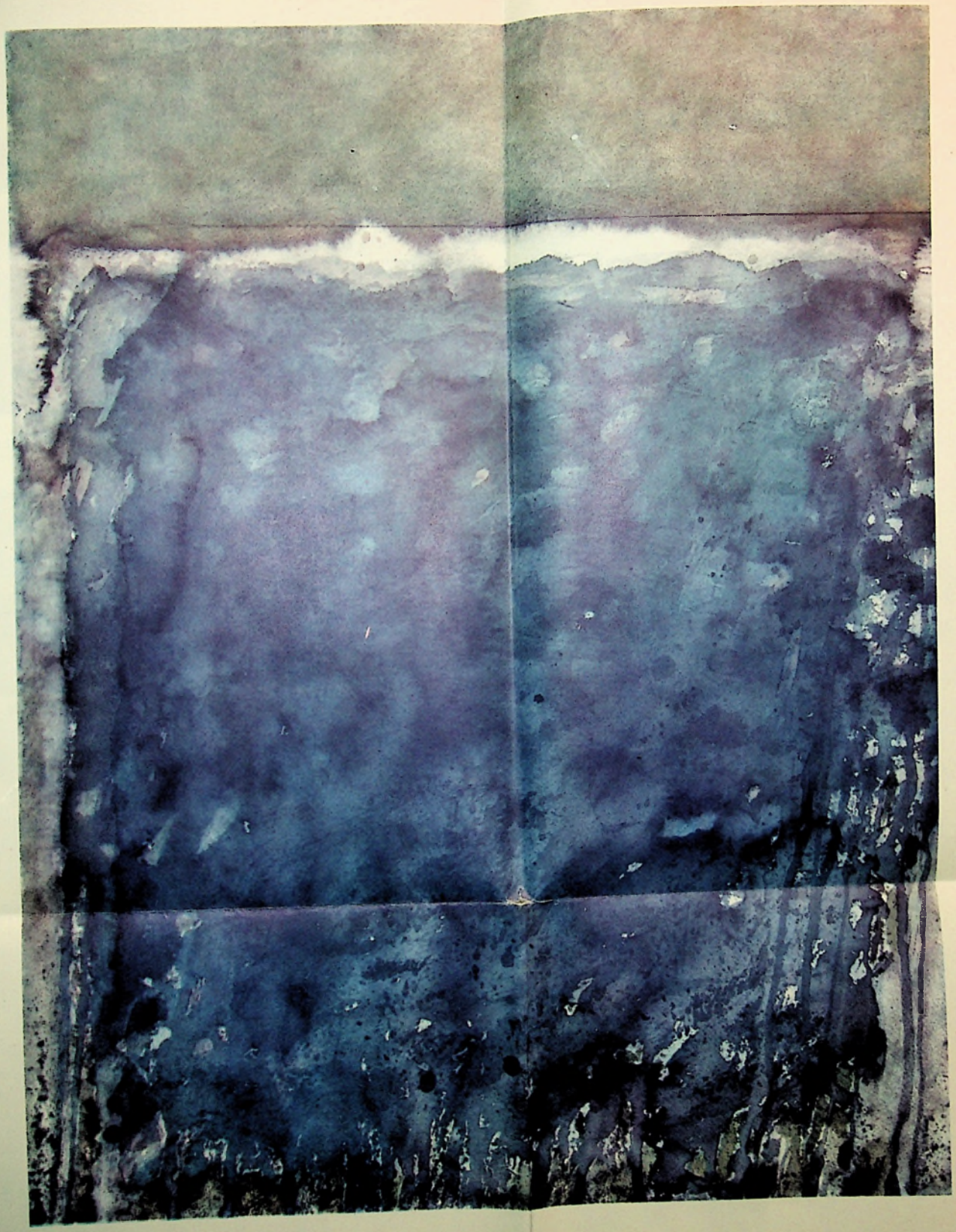
Pentru Ion Nicodim munca (artei) nu e însă (și încă!) un *dar*. Instalat pe celălalt «versant», moral, al accepţiunii de *trudă* (răzbătînd din împărtășirea vinovăţiei), pictorul evocă desăvîrșirea muncii prin *agonos* și *sacrificiu*. Poate că astfel se justifică mai adînc semnul de inimă-vas. Cu milenii în urmă, în Egiptul antic, pictograma vasului semnifica însăși inima, cum mai apoi, în ciclul Graalului, potirului cu sîngele preţios i se transferase semnificaţia inimii. Inimi cu miezuri de pămînt sau magme vitrificate, inimi de fier ţintuite în cuie, inimi de aur sau inimi din pînză de sac, toată această recuzită a imediatului, a detritusului sau ready-made-ului înnobilat de idee, închipuie metamorfozele unui poverism cu brize franciscane, alteori ludic ingenuu, care reușește să ne impună o obsesie de care artistul se eliberează, poate, tocmai obiectualizînd-o.

Una dintre Inimi se desprinde însă, mai «nicodimiană» ca oricare. Montate pe un fragment de lemn uzat de timp mai mult decît de întrebuinţare, în care geometria firelor evocă nervatura și ţesutul muscular al cordului, petice de hîrtii transparente multiplică în evanescenţa și perisabilitatea lor, pulsul și respirarea pensulelor impregnate de aer din pînzele «Lacurilor», din peisajele umplute din doar palpitul frunzișelor, evocă discreţia cu care inima pulsează în centrul vieţii.

O inimă care își aproximează cuibul etimologic «inimă» fonetică în atîtea expresii lingvistice *hrid*, *hrídaya* (sanskrită), *Heart*, *herz*, *ker*, *Kardia* (greacă), *cor*, *cordis* (latină), dar înrudite poate cu *Horus*-ul egiptean și *hor*-ul ebraic.

Albastrul deschidea discursul atelierului lui Ion Nicodim și itinerarul expoziţiei, așa cum Sophia precede momentul creaţiei, cum Edenul vîrsta unei umanităţi angajate în efortul recuperării lui. Albastrul lui Nicodim, ca și eufemizările sale înveșmîntează în memoria noastră sufletească acest efort, așa cum — în fresca lui Giotto — pelerina albastră mîntuie anatomia vremelnică a ascetului din Assisi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Lacul liniştit X
ulei pe pînză
2,300 × 2,010

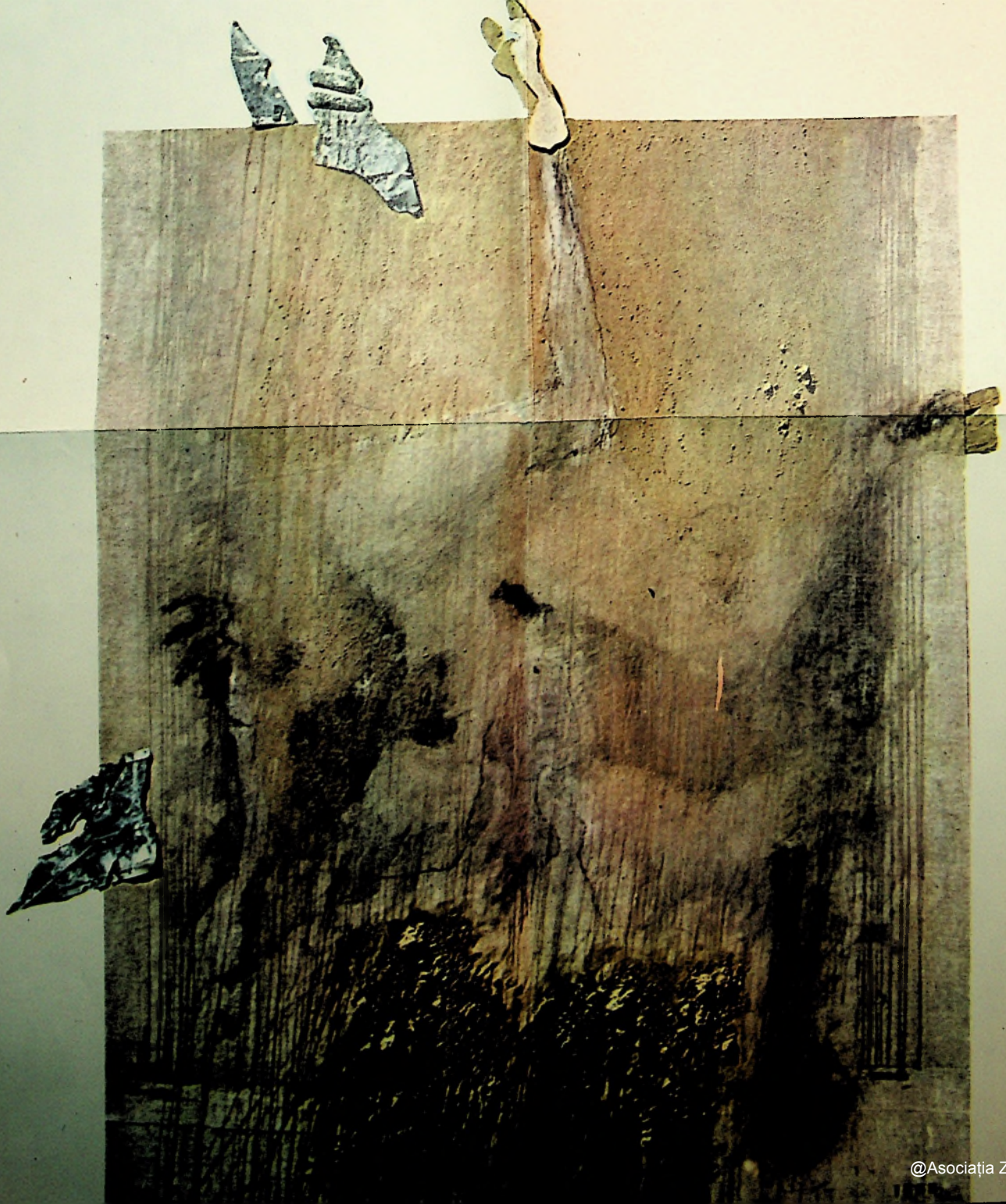
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ION NICODIM

cul liniştit X
ei pe pînză
300 × 2.010

Omagiu cîmpului galben
ulei pe pînză
2,300 × 2,150, semnat, 1979

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Locul liniștit IX
ulei pe pînză
2,300 × 2,010

Cădere
tempera, lut, lemn, metal pe pînză
2,590 × 0,090, semnat, 1985

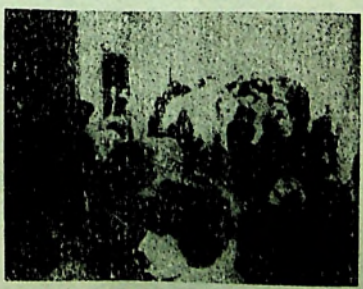
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

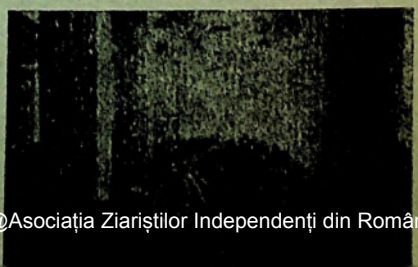
Lacul liniştit IX
ulei pe pînză
2,300 × 2,010

pe pînză
5

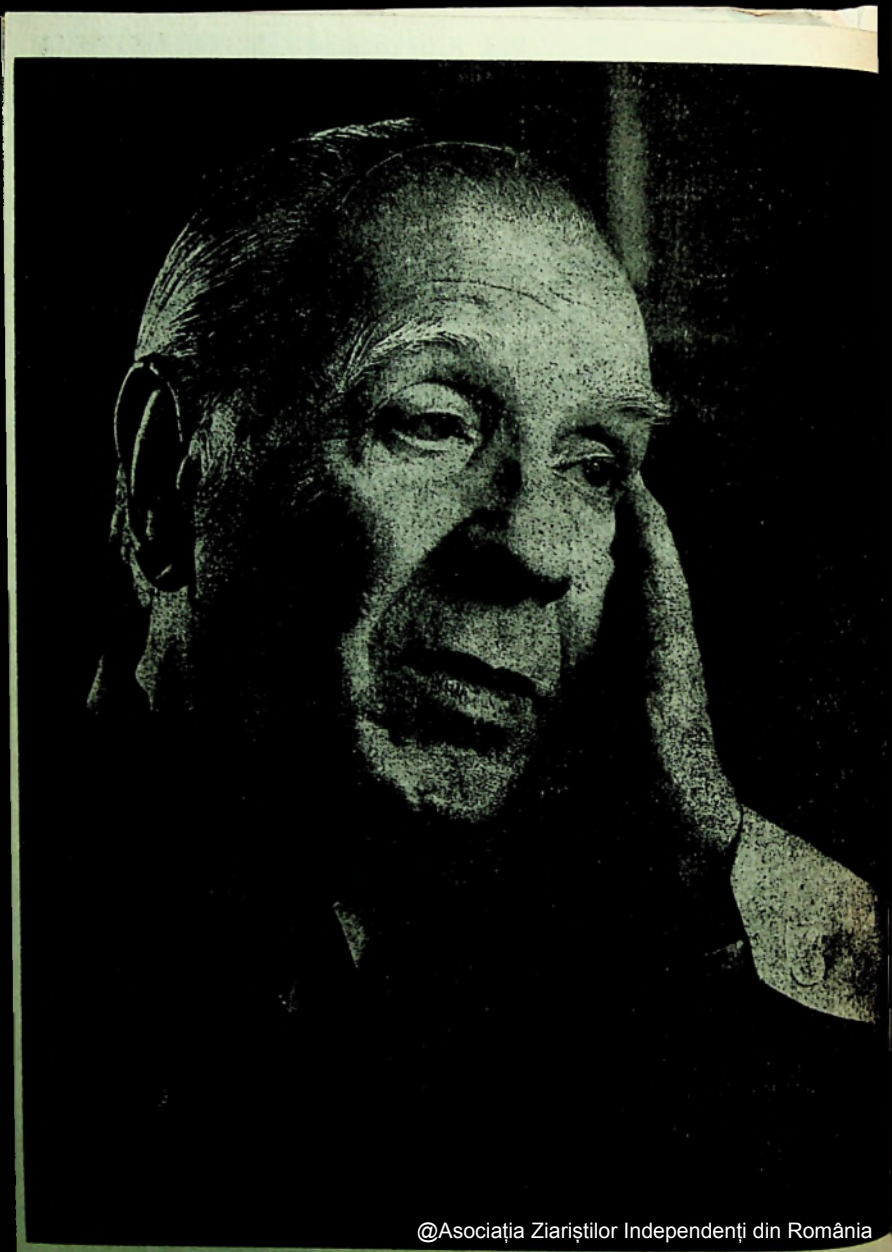
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Imagini de ambianță de la vernisajul expoziției ION NICODIM
Foto MIHAI OROVEANU





@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BORGES

INFINITUL IPOTEZEI

«... *după sau înainte de moarte, s-a pomenit odată în fața lui Dumnezeu și i-a spus:* Eu, care în van am fost atîția oameni, voiesc să fiu doar unul și eu însumi. *Glasul lui Dumnezeu răspunse din mijlocul unui vîrtej:* Nici eu nu sînt; și eu am visat lumea așa cum tu ți-ai visat opera, iubite Shakespeare, iar între înfățișările visului meu te afli tu, care ești, ca și mine, mulți și nimeni.»

Everything and nothing

Morminte și corăbii

Cercetasem nu odată morminte faimoase, — în miezul Asiei acela al lui Tamerlan, care nu se cuvenea vreodată deschis, ca să nu răzbată din el, năpustit peste lumea întreagă, biciul înalt, drept ca un catarg, ținut acolo prizonier, în liniștea unei arhitecturi de albastru ceruleu: care, odată clintit, prin curiozitatea istoricilor, a dat drumul flagelului, adeverind implacabil interdicția legendară. La mii de leghe de Samarkand, în aceeași zi, la 22 iunie 1941, s-a declanșat spre Est ofensiva planului Barbarossa, hecatomba cea mai furioasă a veacului nostru: în chiar aceeași zi, cu exactitatea unei coincidențe borgesiene...

El însuși, Borges, intuise demult, în scrisul său, teama superstițioasă cu care oamenii pustiei ating tot ce e îngrădire și constrîngere limitativă. O pagină din *Evaristo Carriego* se sprijinea pe Ammianus, pe mărturia lui cu privire la Huni, care «nutreau aceeași spaimă față de case și față de morminte»; ori pe Saxonii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

veacului V, neîndrăznind să se așeze în orașele romane ale Angliei, pe care le cuceriseră, straniu lăsate de ei să se năruie.

Casa de altminteri, la Borges, nu se înscrie și ea mai degrabă sub speța repulsiei sau dezolării? Orașul, ca ruină încă nedesfășurată, labirintul, al lui Asterion ori al regelui din Babilonia, cel prezumțios, al arhitecturii, și cel natural, al deșertului, zidirea ca o provocație enigmistică, a lui Abenjacár el Bojarí, ininteligibilul formelor și mobilelor, devenit coșmar atroce în *Casa cu ziduri roșii*, Babelul, în fine, ca vertij suprem al bibliotecii, pun, toate, la încercare, tiparul mental al *cetății*, confortul, și constrîngerea lui securizantă. Revanșă a poetului față de arhitect, căruia palatul îi poate fi magic abolit, fulgerat parcă de ultima silabă a versului care-l descrie? Parabola chineză astfel comentată de Borges nu-l exprimă, în paradoxul lui întreg: căci erudită și meditativă, suprem îndatorată culturii, ființa lui sufletească n-a rămas totuși străină de atavismul argentinian, de repulsia omului călare, pururi migrator, față de ordinea stagnantă a civilizației urbane. E ca și cum în mandarinatul vocației lui de bibliotecar, ai ghici vibrînd, ascunsă, surprinzătoare, prezența bruscă a unui *gaucho*.

O anume tipologie, de om al spațiilor largi, viitorul ne-o va desluși, tot mai pregnant în imaginarul borgesian, reconciliindu-l cu matricea lui culturală. Desigur, nu-i vom căuta, la fiecare pas, elogiul expres al vieții rătăcitoare, asimilînd carul cu Soarele, aidoma vestitului Scyth adoptat de Atena, Anacharsis. Dar acel străbun al nostru, într-o măsură, înțelegea *casa*, dincolo de construcție, — ne-o reamintește recent S. Jedrkiewicz; nomadul le cerea sedentarilor să-și întemeieze prin valori interioare statornicia.

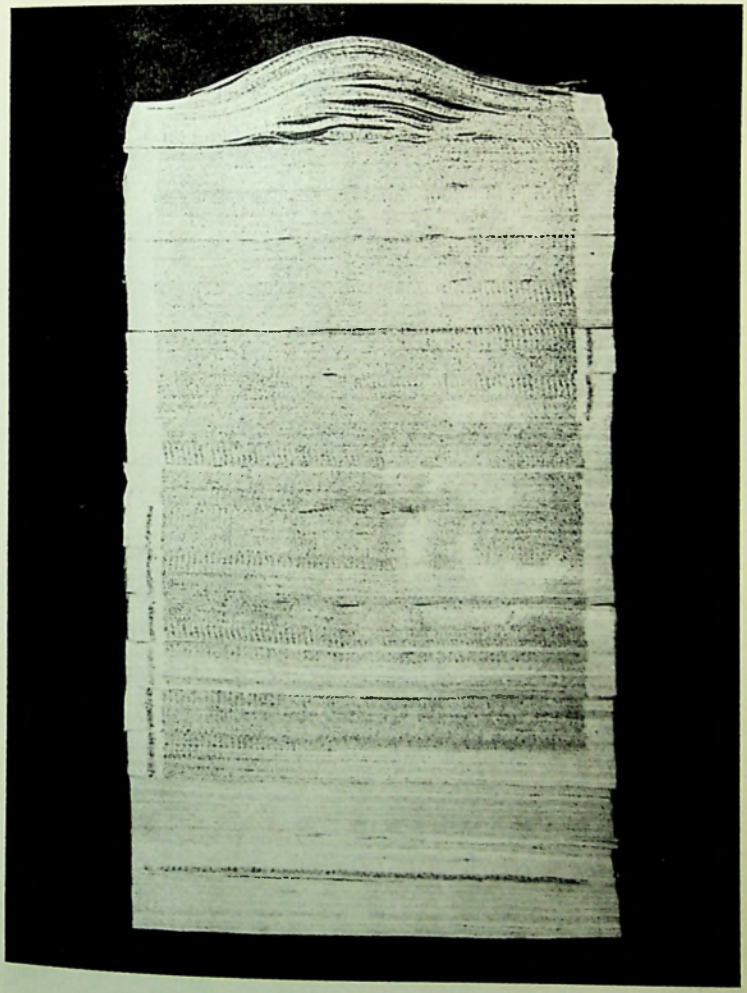
Dacă nu un nomad, în orice caz un *aed* rătăcind din cetate în cetate, grandios și ubicuu în ipotetica lui existență, Homer deci, este la Borges modelul moral al *făptuitorului*. Pe el îl designează cartea astfel numită, din 1960, *El hacedor*. Mai veche decît pudoarea stoică, nefericirea orbului devenise, prin el, destin paradigmatic al creatorului. Ceea ce se poate întîmpla mai rău speței noastre, punctul între toate abominabil al căderii noastre, pierderea identității care e memoria, tot prin Homer ne-a revelat-o: în ficțiunea din *Nemuritorul*, l-a închipuit tîrîndu-se indiferent, nemaiștiind cine e și ce limbă vorbește.

Spre Homer, Borges tindea însă nedeclarat și irepresibil, printr-o chemare tainică a umbrelor. Pe măsură ce sporea în ani și în libertate sufletească, se apropia tot mai mult de impalpabilul efigiei unde spectrul homeric se lăsase captat, de către Rembrandt: n-o vol descrie, imaginea de la Mauritshuis, vorbele ar părea irespectuoase, cînd ar voi să dezvelească această apariție, lucoarea ei blîndă, amestecul de tremur senil și de sfială sublimă în fața inspirației, a poeziei, — pe care totuși cîntărețul, iată, parcă o atinge, cu o mînă înălțată nesigur. Sub un semn fatidic, cercul acela îngust, de aur, — care-i intră în frunte, ca o cunună de martir...

Nu l-am căutat pe Borges în exiguitatea unui proaspăt mormînt, nu m-am dus să mă închin la Geneva, în cimitirul care-i adăpostește. Lacul helvet e, poate, prea supus unei ordonate amenajări, ca să răspundă în profunzime unui asemenea destin. Despre opera unui irlandez pe care-l admira, spusese că «lasă în urma ei un gust de eliberare». Și adăugase apoi, semnificativ, — «gust de *saga*». Ca în marile poeme nordice, cărora le respirase misterul, ieșirea lui Boges din orizontul nostru ar fi trebuit să se petreacă după cadența regală a ritualurilor de vikingi: corăbii lansate în larg, spre o veșnică, lentă derivă, purtîndu-și pe acest solemn catafalc morții iluștri.

DAN HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Wanda Mihuleac, *Formă lizibilă III*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mi-am închipuit un labirint de labirinturi, un sinuos labirint care să cuprindă trecutul și viitorul.

(Grădina cărărilor care se bifurcă)

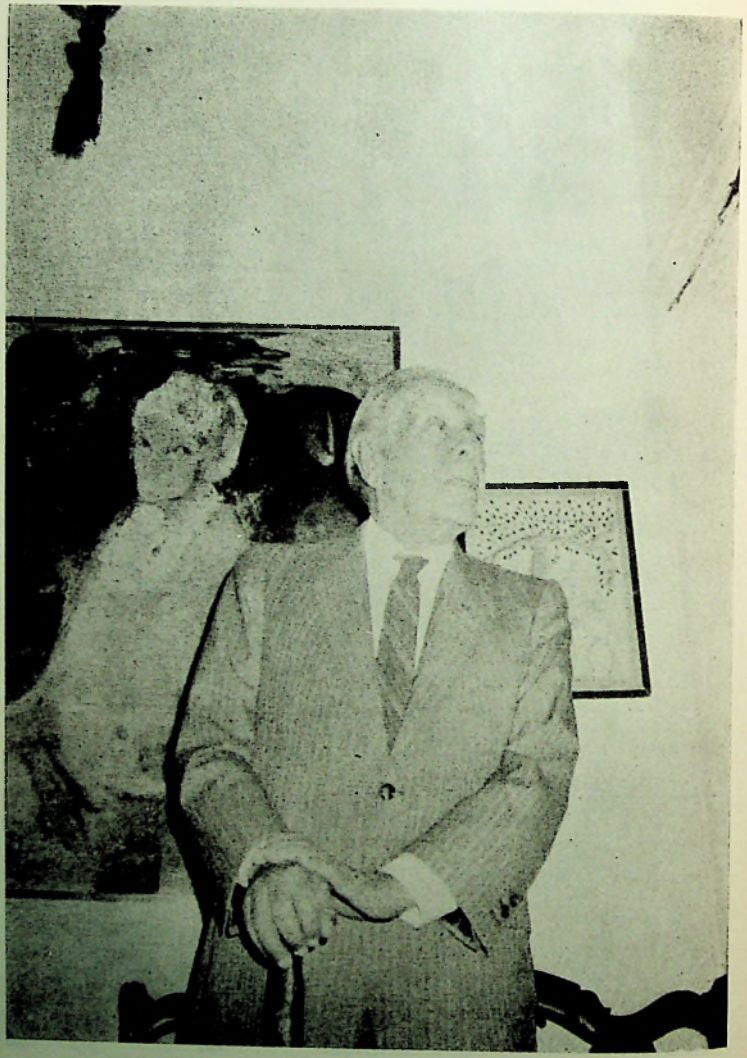
« De ce, oare, ne tulbură faptul că harta este inclusă într-o hartă și cele o mie și una de nopți în cartea celor O Mie Și Una De Nopți? *De ce, oare, ne tulbură faptul că Don Quijote este cititorul lui* Don Quijote, *iar Hamlet, spectator al lui* Hamlet? *Cred că am descoperit pricina: dacă personajele unei ficțiuni pot fi lectori sau spectatori — ne sugerează asemenea inversiuni —, noi, cititorii sau spectatorii ficțiunii, putem să fim, la rîndul nostru, fictivi. În* 1833, *Carlyle observă că istoria universală este o infinită carte sacră pe care toți oamenii o scriu și o citesc și încearcă să o înțeleagă, dar unde, deopotrivă, se află și ei înșiși. »*

(Magii parțiale în « Don Quijote »)

Documentar fotografic de Clea K. de Lúpiz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CLEA K. DE LÚPIZ

Întîlnire cu BORGES

Un «celălalt» care ne obsedează • Coşmarul şi visele • Labirintul în absenţa Minotaurului • «Nu-mi recitesc niciodată scrierile» • O «stoa» secretă •

J.L.B. — What are we but ephemeral beings created upon dreams..
C.L. — We are the Maya of the Hindus.
J.L.B. — *Maya* nu era numele mamei lui Buddha?

Am ales acest fragment de dialog, încercînd să reconstitui climatul magic, neaşteptata comuniune şi tot ce a izbutit memoria să păstreze din întîlnirea mea cu Jorge Luis Borges.

A evoca un om care nu mai există e ca şi cum i-ai reda suflul vieţii, l-ai recrea prin mijlocirea amintirii. Pentru că Borges, absent, s-a transformat deja în «celălalt» din povestirile sale fantastice; un *celălalt* care ne obsedează cu mult mai mult decît în timpul vieţii, căci abia acum a pătruns în propria-i operă, s-a identificat cu ea.

M-a primit în apartamentul său din strada Maipú, atît de sobru, însă încărcat de legendă şi de istorie, şi unde se ascund, tainic şi misterios, vibraţii pe care un poet, doar, le poate iradia. Mă aştepta elegant, surîzător, puţin intrigat de vizita mea. Era greu să-i explic în cîteva clipe motivul acestei întîlniri pe care l-o solicitasem, nu mă simţeam în stare să vorbesc despre intensitatea cu care îi trăiam poeziile şi îi visam personajele, şi nici să-i spun că petreceam ore întregi fără somn încercînd să refac urzeala unor povestiri. I-am mărturisit doar că poeziile sale îmi amintesc *Upanishadele*, deoarece, ca şi ele, constituie aforisme mistice.

Borges, cu tonul său inimitabil, între ironie şi ambiguitate, mi-a răspuns că s-ar putea să mă înşel, lăsîndu-mă în voia entuziasmului şi a imaginaţiei. Apoi, jumătate în serios şi jumătate în glumă, a adăugat: «But if you are mistaken, perhaps also myself I am mistaken and then we will have a mistake between us.» Chipul i se lumina ca al unui copil, ori de cîte ori înţelegea că a dobîndit efectul pe care-l căutase în acest savant joc de sugestii, aluzii şi alunecări. Am

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ris amîndoi și astfel m-am simțit întrucîtva mai liberă în fața cordialei sale ironii, menite să pună o imperceptibilă distanță între sine și interlocutor.

Discuția noastră a continuat să se desfășoare în mod dezordonat, înaripată însă, condusă de el ca pe o tablă de șah. Fiecare cuvînt era o mișcare de pion care îmi stîrnea o cavalcadă de gînduri. I-am vorbit despre coșmarurile mele și, emfatic, a început să mi le comenteze pe ale lui. Mi-a spus, de pildă, că în poezie preferă să folosească termenul englez *nightmare*, mai degrabă decît *pesadilla*, echivalentul spaniol pentru *coșmar*. «*Nightmare:* o iapă de culoarea nopții care năvălește în visele tale călcîndu-te în picioare . . . »

În acest punct al dialogului și în legătură cu termenul *coșmar*, mi-a vorbit despre războiul din Malvine, rostindu-se împotriva tiraniilor de orice fel, « pricini de cruzimi și de ură ». Nu fără îngrijorare, a continuat să comenteze: « Sînt incapabil să urăsc, deși mă simt în stare să fiu dur. Cred că ființa umană închide în sine și sîmburele răului și că, în clipa de față, oamenii se preocupă mai mult de trup decît de suflet; *jogging*-ul și *football*-ul înlocuiesc gîndirea, lectura, visele și imaginația. »

— Considerați atunci că epoca noastră e închisă într-un labirint? I-am întrebat.

— Labirintul simbolizează angoasa umanității. Omul veacului nostru, polivalent și invadat de triumful științei și al tehnologiei, se confruntă cu adevărul dramatic al absenței Minotaurului. Mai limpede încă: nu există răspuns nici la întrebările, nici la fundamentalele neliniști ale vieții. Tocmai de aceea socotesc povestirile mele drept incitări sau jocuri intelectuale care, în împrejurări de tot felul și în forme diferite, ajung la aceeași strivitoare absență.

— Și credeți că salvarea se află doar în mîinile lui Dumnezeu?

— Nu cred într-un Dumnezeu personificat; pentru mine, ființa umană face parte din Creator, iar budismul îmi pare a fi religia care se acordă cel mai bine cu această convingere. Dacă mi s-ar fi dat prilejul să aleg o religie în limitele creștinismului, aș fi înclinat către cea protestantă; în cadrul ei domnește o mai mare libertate individuală, iar interpretarea Bibliei e diferită.

(Nu întîmplător, trupul său odihnește acum la umbra unui chiparos, în vecinătatea mormîntului lui Calvin.)

— Vă temeți de moarte?

— Nu, nu mă preocupă nici clipa morții, nici ce se va întîmpla după aceea. Sper, doar, că atunci memoria va înceta să mai existe. Vreau să-l uit pe Borges și opera lui. Nu-mi recitesc niciodată scrierile; puteți vedea că nu există nici o carte de-a mea în bibliotecă; scriu numai din constrîngere.

— Care sînt cărțile de care Borges se simte acum cel mai aproape?

Fără șovăire, îmi răspunde: « Istoria filosofiei. Dialectica filosofică s-a născut în Grecia, și dintre filosofii ei mă aflu mai aproape de pre-socratici, datorită misticismului lor. Fără îndoială, Platon a fost, în istoria literaturii, unicul creator care a îmbinat filosofia cu poezia, mitul și puritatea limbii. Dintre filosofii mai noi, cel mai important pentru mine e Schopenhauer, fără a-i uita, însă, pe Unamuno și pe Kafka. »

Am vorbit apoi despre poezie. Mi-a spus atunci că, pentru el, « poezia este o taină, o grație divină, Muza vechilor greci. Inspirația poetică este ceva indescriptibil, arhetipul care ia formă prin mijlocirea versului. »

El nu mă vedea; doar — poate — cu intuiția iluminării; eu, însă, îl aveam în fața ochilor pe scriitorul, poetul, ilustrul Jorge Luis Borges. Împietrită de emoția neîncrezătoare pe care mi-o stîrnea prezența lui, abia puteam vorbi. O vreme

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

am păstrat tăcere, pentru a îngădui să se audă numai glasul « Profetului », ecoul acelui glas care venea dintr-un Univers depărtat, al « Cetății Borgesiene ».

Borges a înțeles că eram dintr-ai săi, din acea « stoa » secretă pe care o alcătuiesc fidelii lui în lumea întreagă. Mi-am amintit în clipa aceea cuvintele unui înțelept hindus: « între maestru și discipol există un ritual ». Se întîmpla ceva magic, dincolo de perceperea umană. Am aflat lumina la cei 33 de ani ai mei.

— Această vîrstă cere luare aminte, căci 33 de ani avea Adam atunci cînd l-a creat Dumnezeu, aceasta era vîrsta lui Isus cînd a fost răstignit și tot 33 de ani marcau « *il mezzo del camin* » de care ne vorbește Dante. Acum va trebui să vă alegeți propriul drum.

Și chiar în clipa aceea, cînd Borges își rostea oracolul, eu îmi găseam maestrul spiritual cu ușurarea celui care, în sfîrșit, a ajuns în Ithaca.

Am simțit o grabnică dorință de a statornici în amintire prezența lui, obiectele din jur, cărțile, tablourile, tot ce-l înconjura, presimțind că acea clipă n-avea să se repete niciodată.

Îmi spuse că pot face fotografii, desigur, și, cu un entuziasm tineresc, mă luă de mînă ca să-mi arate casa. Întîi, odaia mamei sale, neuitata Leonor Acevedo, venerată în viață ca și după moarte; prezentă, încă, pretutindeni. Îmi arăta fiecare imagine, fiecare amintire din odaie, cu emoție și cu evlavie. Alături, îngusta lui chilie de călugăr, patul de fier, o bibliotecă ce conținea volume din opera lui Emerson și cele *O Mie și Una de Nopți*. Pe măsuța de la căpătîi, *Biblia*.

— Trei fotografii, doar, căci *trei* este un număr sacru. (Borges, cercetător al Cabalei, avea o predilecție pentru anumite numere: 3, 7, 9 . . .)

I-am făcut cea dintîi fotografie lîngă portretul mamei sale, o alta în fața unei gravuri de Piranesi la care ținea deosebit de mult și o a treia alături de mine, arătîndu-mi toiagul de pelerin care-i servea drept sprijin întotdeauna cînd nu era însoțit de unicul și absolutul său *alter ego*, Maria Kodama.

După mai mulți ani am aflat despre mutarea lui definitivă la Geneva, unde își petrecuse o bună parte a tinereții. Mi s-a povestit cum hoinărea pe străzi, în cartierele vechi ale orașului, amintindu-și fără greș piețe și monumente. La Geneva comise, după expresia lui, « cel mai fericit dintre păcate ». Se căsători cu Maria, într-un act simbolic ce avea să încununeze lunga și extraordinara lor prietenie.

S-a stins după puține luni, în acel *sweet home* unde se mutaseră de curînd și unde Borges îi ceruse prietenei lui din totdeauna, Marguerite Yourcenar, să-l descrie fiecare detaliu al acestui din urmă cămin.

Dintr-un impuls lăuntric, atunci cînd am primit vestea morții am simțit nevoia să mă aflu lîngă Maria Borges, pentru a-l împărtăși durerea și a sta de vorbă cu ea; mi-a povestit cu adîncă emoție: « Și-a părăsit trupul, senin ca și cum s-ar fi încredințat unui vis lung, unuia din visele sale, uneia din plăsmuirile sale. »

Trecuseră ultimele luni fericite și Borges se despărțea în tihnă de orașul ales, de femeia iubită, de cărțile lui preferate, de prieteni, cu împăcarea celui care și-a împlinit datoriile pămîntești și nu se teme de ce va să vină.

Întîlnirea mea cu Maria Kodama a fost asemeni unui epilog al conversației pe care-o avusesem cu J. L. Borges în ziua de 13 septembrie 1982, la Buenos Aires.

În exclusivitate pentru

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JORGE LUIS BORGES

ALT POEM AL DARURILOR

Mulțumită vreau să aduc divinului
labirint al efectelor și cauzelor
pentru felurimea creaturilor
ce formează acest singular univers,
pentru rațiune, care nu va înceta să viseze
un plan al labirintului,
pentru chipul Elenei și tenacitatea lui Ulise,
pentru dragoste, care ne îngăduie să-i privim pe ceilalți
așa cum îi vede divinitatea,
pentru neclintitul diamant și apa cea sprintenă,
pentru algebră, palat de exacte cristale,
pentru misticele monede ale lui Angel Silesius,
pentru Schopenhauer,
care poate a descifrat universul,
pentru strălucirea focului
pe care nici o ființă umană n-o poate privi fără o antică uimire,
pentru mahon, cedru și santal,
pentru pîine și sare,
pentru misterul rozei
ce revarsă culoare și nu o vede,
pentru anume vecernii și zile din 1955,
pentru asprii păstori care în cîmpie
mînă animalele și zorii,
pentru dimineața din Montevideo,
pentru arta prieteniei,
pentru ultima zi a lui Socrate,
pentru cuvintele care-ntr-un amurg s-au rostit
de la o cruce la altă cruce,
pentru acel vis al Islamului care-a cuprins
o mie și una de nopți,
pentru celălalt vis al infernului,
al turnului de foc ce purifică,
și al glorioaselor sfere,
pentru Swedenborg,
care sta de vorbă cu îngerii pe ulițele Londrei,
pentru rîurile tainice și imemorabile
ce converg în mine,
pentru idiomul pe care, cu secole-n urmă, l-am vorbit în Northumbria,
pentru spada și harpa saxonilor,

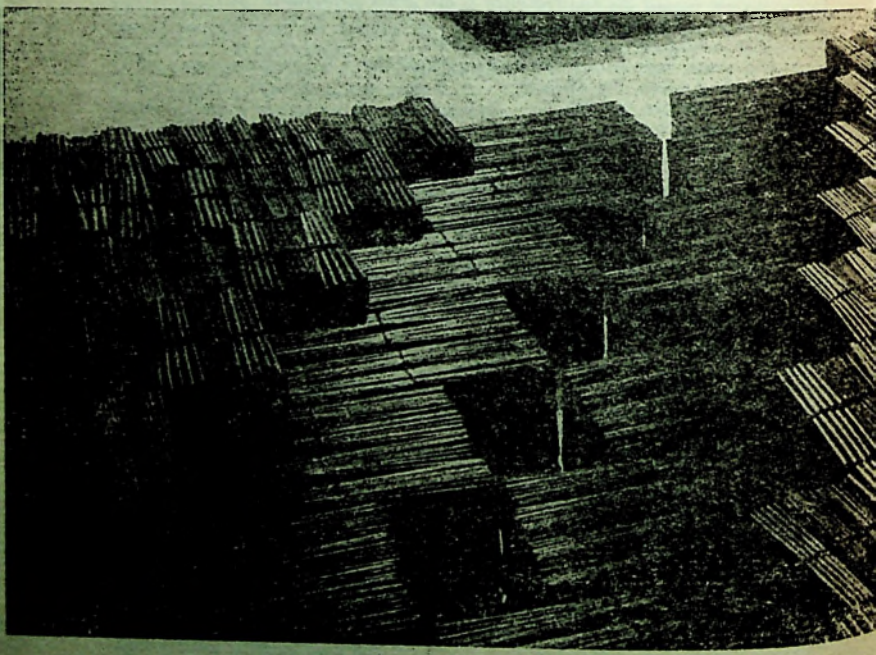
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pentru mare, ce este un deşert strălucitor,
şi un cifru al lucrurilor pe care nu le ştim,
şi un epitaf al vikingilor,
pentru muzica verbală a Angliei,
pentru muzica verbală a Germaniei,
pentru aur, ce sclipeşte în versuri,
pentru epica iarnă,
pentru numele unei cărţi pe care n-am citit-o: Gesta Dei per Francos,
pentru Verlaine, inocent ca păsările,
pentru prisma de cristal şi greutatea de bronz,
pentru dungile tigrului,
pentru înaltele turnuri din San Francisco şi din insula Manhattan,
pentru dimineaţa din Texas,
pentru acel sevilian care a scris Epistola Moral
şi al cărui nume, cum ar fi preferat, nu-l cunoaştem,
pentru Seneca şi Lucan, din Córdoba,
care înaintea spaniolei au scris
întreaga literatură spaniolă,
pentru geometricul şi bizarul şah,
pentru ţestoasa lui Zenon şi harta lui Royce,
pentru mireasma medicinală a eucalipţilor,
pentru limbaj, ce poate simula înţelepciunea,
pentru uitare, ce anulează sau modifică trecutul,
pentru datină,
ce ne repetă şi ne confirmă ca o oglindă,
pentru dimineaţă, ce ne hărăzeşte iluzia unui început,
pentru noapte, întunericul ei şi astronomia ei,
pentru curajul şi fericirea celorlalţi,
pentru patrie, pe care-o simţim în iasomii
şi într-o veche sabie,
pentru Whitman şi Francisc din Assisi, care scris-au poemul,
pentru faptul că poemul este inepuizabil
şi se confundă cu suma creaturilor
şi nu va ajunge niciodată la ultimul vers
şi se schimbă după fiecare din oameni,
pentru Francis Haslam, care cerù iertare fiilor săi
de a muri atît de încet,
pentru minutele ce preced visul,
pentru vis şi moarte,
aceste două tezaure tainice,
pentru darurile intime pe care nu le enumăr,
pentru muzică, misterioasă formă a timpului.

În româneşte de THEODOR ENESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

A. C. Simonin: *Prin continentul bibliotecii*



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JORGE LUIS BORGES

OSVALDO FERRARI

DIALOG DESPRE DIALOGURI

Am deprins în Japonia acea minunată virtute de a presupune că interlocutorul are totdeauna dreptate. Tu te poţi înşela, interlocutorul poate greşi la rîndul său; însă, oricum, a presupune că el are dreptate constituie un excelent preludiu pentru un dialog...

(Jorge Luis Borges: *Dialog despre dialoguri*)

Dialog despre public

OSVALDO FERRARI: *Una din surprizele pe care îmi imaginez că le-aţi avut în privinţa propriului destin, Borges, trebuie să fi fost aceea din decada anilor '40, cînd vi s-a prevestit că ar urma să vorbiţi în public; să ţineţi conferinţe.*

JORGE LUIS BORGES: Iată cum a fost: Adela Grondona m-a invitat la un club de doamne — tinere doamne de origine engleză —; acolo, una dintre ele ghicea viitorul după urmele rămase în ceaşca de ceai. Mi-a spus că o să călătoresc mult şi că o să-mi cîştig existenţa vorbind. Am luat faptul ca pe o extravaganţă şi, îndată ce am ajuns acasă, i-am povestit mamei. Pînă atunci, nu vorbisem niciodată în public, eram din cale-afară de timid şi perspectiva de a-mi cîştiga existenţa colindînd şi rostind conferinţe mi-a părut imposibilă, ba chiar de neconceput. În vremea aceea aveam o mică slujbă de prim minuitor de cărţi — mai întîi fusesem minuitor de cărţi de rangul doi — într-o bibliotecă din Almagro Sud. A venit la guvern acela pe care-l ştim cu toţii, şi atunci mi s-a făcut o «glumă»: am fost numit inspector peste vînzarea de găini şi ouă în pieţele din Buenos Aires — era un mod de a mi se sugera să renunţ —. Şi am renunţat, firește, de vreme ce nu mă pricep de fel nici la găini şi nici la ouă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Numirea aceasta s-a transformat într-o eroare istorică.

Vicleşugul m-a amuzat, — în anumite limite, desigur. Îmi amintesc, de pildă, uşurarea cu care, la ceasurile două ale după-amiezii, am ieşit să mă plimb prin Piaţa San Martin şi mi-am spus: iată, nu mă mai aflu în biblioteca — nu tocmai plăcută — din cartierul Almagro. Apoi, însă, am început să mă întreb: dar acum ce-o să fac? Ei bine, după scurtă vreme am fost chemat la Colegiul Liber de Studii Superioare şi mi s-a propus să ţin o serie de conferinţe. Nu mai vorbisem niciodată în public, însă am acceptat, fireşte, deoarece mi s-a spus că asta avea să se petreacă abia în anul şcolar următor şi că începeam prin a avea două luni de răgaz; care s-au dovedit a fi două luni de panică. Îmi amintesc şi astăzi că mă aflam la Montevideo, la hotelul Cervantes, şi mă deşteptam uneori la trei noaptea, cu gîndul: peste treizeci şi ceva de zile — ţineam socoteala exactă — va trebui să vorbesc în public. Şi somnul îmi pierea pe dată, vedeam pe fereastră cum se luminează de ziuă; în sfîrşit, nu mai puteam închide ochii o clipă, eram de-a dreptul îngrozit.

Timiditatea vă ţinea tovărăşie.

Într-adevăr, nu-mi dădea pace *(rîd omîndoi)*. Toate acestea au continuat astfel pînă în ajunul primei mele conferinţe. Locuiam pe atunci în cartierul Adrogué, mi-aduc aminte că mă aflam într-una din staţiile de pe Constitución şi am început să mă gîndesc: mîine la ora asta totul o să fie încheiat; cel mai probabil este să rămîn fără glas şi să nu pot rosti nici măcar un cuvînt; se mai poate întîmpla să vorbesc cu un glas într-atît de scăzut şi confuz, încît în sală să nu se audă nimic, fapt ce ar constitui un avantaj (căci n-aveam conferinţa scrisă). Ei bine, ziua aceea a sosit, m-am dus să iau masa de prînz la o prietenă — Sara D. de Moreno Hueyo — şi am întrebat-o dacă mă găseşte din cale-afară de nervos. Mi-a răspuns: nu, ca deobicei. Nu i-am pomenit nimic despre eveniment. În după-amiaza aceea am ţinut prima conferinţă din viaţa mea, la Colegiul Liber de Studii Superioare, în strada Santa Fe. Conferinţele aveau drept temă stabilită «Literatura clasică americană»: se refereau la Hawthorne, Melville, Poe, Emerson, Thoreau şi — dacă nu mă înşel — Emily Dickinson. Au urmat apoi altele, despre mistici.

În acelaşi Colegiu.

Da, iar după aceea, o conferinţă despre budism. Mi s-au cerut apoi şi altele pe această temă, iar cu însemnările făcute atunci am alcătuit, împreună cu Alicia Jurado, o carte. Ei bine, cartea aceasta despre budism a fost, în mod cu totul neaşteptat, tradusă de japonezi, care cunosc subiectul mult mai temeinic decît mine — una din cele două religii oficiale în Japonia este *budismul*, cealaltă *shinto* —. Însuşi faptul că există două religii oficiale constituie o dovadă a toleranţei din această ţară, nu? Apoi am cunoscut interiorul Argentinei, pe care nu-l cunoşteam pînă atunci, şi am ţinut o serie de conferinţe la Montevideo; iar mai apoi, am cutreierat continentul şi continentele, tot ţinînd conferinţe. Şi acum, iată, am ajuns pe neobservate la vîrsta de optzeci şi cinci de ani, azi-mîine împlinesc optzeci şi şase; ei bine, mi-am dat seama că toată lumea trebuie să fi simţit ceea ce eu simţisem încă de la început: că, de fapt, nu mă pricep de loc să ţin conferinţe; şi de aceea prefer dialogul, care se dovedeşte mai incitant pentru mine, — nu ştiu dacă şi pentru ceilalţi în egală măsură. Da, pentru că, în felul acesta, spectatorii pot să participe şi ei: nu demult, au avut loc două asemenea întîlniri: una a durat o oră şi douăzeci şi unu de minute; cealaltă, peste două ore de întrebări şi răspunsuri. Aşadar, am înţeles că interogatoriul, catehismul sînt formele cele mai potrivite. Pe de altă parte, totul se desfăşoară asemeni unui joc: Lucrurile încep solemn şi timid, iar apoi toată lumea acceptă să intre în joc şi partea dificilă devine să închei. Atunci, recurg de fiecare

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dată la același procedeu, care constă în a propune trei întrebări finale; trei se dovedesc insuficiente și, cum în Japonia am învățat că cifra *patru* e de rău augur, numărul crește la *cinci* — cinci ultime întrebări, cinci ultime răspunsuri. Către sfîrșit, totul e presărat cu glume, și ceea ce începuse prin a fi mai degrabă înghețat și solemn devine un joc de spectatori însuflețiți, iar eu mă simt destul de fericit, glumesc la rîndul meu; așa l-am înțeles pe George Moore: « Better a bad joke than no joke »: mai bine o glumă neizbutită, decît nici o glumă, nu? Răspund totdeauna în glumă și, cum oamenii sînt foarte îngăduitori cu mine — oamenii sînt îngăduitori, firește, cu un bătrîn orb *(rîde)* —, glumele acestea îi amuză, chiar dacă sînt cu adevărat modeste. Însă poate că într-o glumă nu contează atît cuvintele în sine, cît buna intenție cu care le rostești, și cum chipul meu este surîzător... glumele sînt primite cu generozitate. Așa se face că am vorbit în multe locuri din lume și... în Franța am ajuns s-o fac chiar în franceză — o franceză incorectă, însă fluentă —. În Statele Unite, patru cuatrimestre despre literatura argentiniană la Universitatea din Texas și la cele din Harvard, din Michigan și din Bloomington (Indiana); iar altele, izolate, pe ici pe colo. Și am făcut-o în engleză, cu greșeli și fluiditate.

Cred că nu v-ați gîndit niciodată la faptul că aveați să faceți din CONFERINȚĂ un GEN, și că aveați s-o transformați într-un dialog multiplu, deosebit de ceea ce este îndeobște conferința; și cred că nici la umor nu v-ați gîndit vreodată ca la un gen personal.

Nu, niciodată; nu m-am gîndit niciodată la asta, am fost întotdeauna un ins cît se poate de sobru. Dar nu știu, iată, destinul este ceva care ți se întîmplă, nu?, n-are nimic a face cu forma în care tu ai dorit să ți-l prestabilești.

Sînt genuri care v-au venit în întîmpinare.

Într-adevăr. Acum îmi amintesc acea frază din Whistler, rostită într-o împrejurare în care se vorbea despre mediul ambiant, despre influența ideologică, despre starea societății; Whistler a spus: « Art happens »: arta se *întîmplă*. Arta este ceva imprevizibil.

Da, și tot atît de paradoxal este faptul că cel mai timid dintre timizi a ajuns să vorbească în fața a sute de persoane, în locurile cele mai diverse, așa cum ați făcut în ultima vreme.

Da, acum cîteva luni am vorbit în fața... mi s-a spus că în fața unui public de o mie de persoane, se prea poate să fi fost nouă sute nouăzeci și nouă, nu? *(rîd amîndoi)*, sau nouă sute, pur și simplu, oricum, o *mie* impresionează. Și totuși nu, o mie de persoane binevoitoare n-au de ce să inspire teamă. În afară de asta, pentru a-mi da curaj, am născocit eu însumi un sol de argument metafizic: mulțimea este o entitate fictivă, ceea ce există cu adevărat e fiecare individ în parte.

De bună seamă.

Sigur că-i poți privi ca pe o sumă aritmetică, dar tot atît de bine ai putea însuma și indivizi care se succed, care nu sînt contemporani; asta mă face să-mi închipui că nu vorbesc în fața a trei sute de indivizi, ci mă adresez fiecăruia dintre cei trei sute de indivizi în parte. Că, de fapt, nu sîntem decît doi, de vreme ce tot restul e fictiv. Nu știu dacă din punct de vedere logic raționamentul meu e corect, însă pe mine m-a ajutat și continuă să mă ajute la fiecare conferință sau fiecare *dialog cu mulți*. De fiecare dată îmi spun: ceea ce rostesc eu e ascultat de o singură persoană, faptul că această unică persoană nu este aceeași și că există, să spunem, trei sute sau treizeci de persoane care mă ascultă în același timp nu are nici o însemnătate; eu mă adresez fiecăreia dintre ele, nicidecum sumei lor. Iar pe de altă parte, dacă aș vorbi întregii sume ar fi și mai ușor — există o carte despre psihologia mulțimilor, și mi se pare că mulțimile sînt mai simple decît indivizii —. Asta am verificat-o la cinematograf și la teatru: o glumă pe care cineva nu s-ar încumeta

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

s-o rostească în fața unui singur interlocutor este acceptată de o sală întreagă și izbutește chiar să amuze.

Fără nici o îndoială.

Așa-i, mulțimile sînt, într-un fel, mai simple. Și asta o știu foarte bine oamenii politici, care profită adesea de faptul că nu-și rostesc discursurile în fața unui singur individ, ci în fața unei mulțimi de indivizi, « simplificați », am putea spune; precum și de faptul că-i suficient să folosească resorturi fruste ori rudimentare, căci în condițiile acestea ele funcționează.

Astfel încît oratoriei romanilor i-ați preferat dialogul grecilor.

Întocmai.

Aceasta a fost tranziția de la conferință la dialog.

La dialogul grecilor, da. Însă grecii erau, firește, și oratori.

Desigur.

Demostenes, cel puțin. Însă mie mi se potrivește mai bine dialogul, acum m-am și obișnuit... mai cu seamă de cînd îl văd ca pe un joc. Și dacă socotești un lucru drept un joc, atunci lucrul acela devine într-adevăr un joc, iar ceilalți îl simt și ei ca atare. Mai ales că eu le spun de la început: iată, acesta va fi doar un joc, sper să fie la fel de amuzant pentru domniile voastre ca și pentru mine; să începem să-l jucăm, e lucrul cel mai simplu. Așa se petrece și în clasă: atunci cînd țin lecții, încerc să fiu cît mai puțin pedagogic, cît mai puțin doctoral cu putință. De aceea, orele care-mi izbutesc cel mai bine sînt seminarele. Idealul ar fi să am cinci sau șase studenți și două ore. Vreme de un an, am ținut un curs de literatură engleză la Universitatea Catolică. Ei bine, studenții erau plini de bunăvoință, însă eu nu puteam face nimic lucrînd cu nouăzeci de inși în numai patruzeci de minute. Este cu totul imposibil; pînă sosesc și pînă pleacă, cele patruzeci de minute s-au și isprăvit. Lucrurile au mers așa cam o jumătate de an și apoi am renunțat, convins că este o muncă inutilă.

Partea interesantă este că ceea ce numiți un joc...

Ei bine, sper că acest joc pe care eu l-am inaugurat — să spunem —, căci nu l-am inventat...

Ați fost precedat vreme de peste două mii de ani.

Da, ba precedat chiar și de interogatorii, de inchiziție, în sfîrșit, sînt amintiri destul de triste. Dar eu încerc ca totul să fie doar o glumă; singurul mod de a privi lucrurile cu seriozitate, nu-i așa?

Negreșit [...] Însă jocul acesta de-a dialogul poate să ne apropie de adevăr.

Poate să ne apropie de adevăr, și sper să aibă și imitatori. Căci una din pricinile pentru care am insinuat și, în cele din urmă, am impus acest joc a fost propria mea timiditate: este mult mai ușor să răspunzi la o întrebare, de vreme ce fiecare întrebare constituie un stimul. Partea dificilă, însă, este să izbutești să obții întrebări, căci interlocutorii, știind că urmează o replică, pregătesc mai degrabă discursuri ce pot dura pînă la zece minute și la care nu mai e nimic de răspuns.

Desigur, pentru că înăuntrul lor se află o mulțime de idei laolaltă.

Da, o mulțime de idei...

Sau nici una.

Da, și tocmai de aceea solicit întrebări concrete și promit răspunsuri concrete. Însă e foarte dificil, de fapt, să obții ca oamenii să te întrebe ceva; pentru că ei preferă să se pună în evidență sau, mă rog, să-i sîcîie pe ceilalți — ceea ce, pînă la urmă, este același lucru — cu lungi discursuri dinainte pregătite.

În loc să favorizeze dialogul.

Întocmai.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ei bine, noi vom continua jocul, vom continua să dialogăm, căutînd neîncetat adevărul posibil.

Să sperăm.

Dialog despre umor

OSVALDO FERRARI: *Se fac diverse presupuneri, Borges, în legătură cu sursele umorului pe care-l practicați; ale umorului literar, cît și ale umorului în general. Unii îl raportează la Bernard Shaw, alții la doctorul Samuel Johnson, și așa mai departe.*

JORGE LUIS BORGES: Ei bine, eu nu știam să fi avut umor, dar așa s-ar părea. Cred însă, mai degrabă, că — Argentina fiind o țară plină de superstiții — e suficient să spui ceva împotriva acestor superstiții, care sînt felurite, pentru a se socoti că ai făcut o glumă. Și cred că cei din jur, pentru a nu lua în serios ceea ce spun, mă acuză de umor; eu sînt convins că nu e vorba despre asta, că nu fac altceva decît să exprim, în modul cel mai simplu, întocmai ce gîndesc, însă — cum asta contrazice deobicei o seamă de prejudecăți — se socotește că fac glume. Și astfel sînt puse la adăpost și faima mea... și lucrurile pe care le atac. Iată, de pildă, am publicat nu demult un articol: « Ipocriziile noastre »; tot ce spuneam acolo era spus cu deplină seriozitate, dar s-a considerat că-i vorba despre o înșiruire de glume ingenioase, astfel încît am fost felicitat tocmai de cei pe care-i atacam.

Sînteți făcut inofensiv prin invocarea umorului.

Da, cred că așa-i. Însă, în același timp, umorul e un fapt pe care îl admir — mai cu seamă la alții —. Dealtminteri, în ceea ce mă privește, nu-mi amintesc nici o glumă de-a mea.

Dar în tradiția doctorului Johnson...

Asta da, poate, umor sau, mai degrabă, ingeniozitate verbală. Vezi, este atît de greu... atît de greu să definești lucrurile; tocmai lucrurile cele mai evidente sînt de nedefinit, de vreme ce *a defini* înseamnă a exprima ceva în alte cuvinte: iar aceste *alte cuvinte* pot fi mai puțin expresive decît ceea ce vrei să definești. Și, în afară de asta, elementarul nu se poate defini; cum să definești, oare, aburul cafelei, sau tristețea aceea nelămurită cu care te învăluie înserarea; sau speranța, fără îndoială neîntemeiată, pe care o nutrești uneori dimineața... Lucrurile acestea nu se pot defini.

Într-adevăr.

În cazul noțiunilor abstracte e mai ușor; poți stabili definiția exactă a unui poligon, sau a unui congres [...] Însă nu știu în ce măsură poți defini o durere de măsele.

Se poate defini, în schimb, lipsa de umor. În țara noastră, de exemplu.

Asta da, lipsa de umor aliată cu solemnitatea, una din raciile noastre, nu?; și care se manifestă în atîtea privințe. De pildă, puține istorii vor fi fiind atît de restrînse ca aceea argentiniană — măsoară abia două secole — și, în ciuda acestui fapt, în puține țări oamenii vor fi fiind atît de copleșiți de aniversări, de sărbători naționale, de statui ecvestre, de reconsiderări ale unor morți iluștri.

Ca și de alte desconsiderări.

Întocmai. E îngrozitor, sigur că toate acestea au fost puternic stimulate, fără nici o îndoială.

Revenind la umor, mi se pare că ați admirat, de-a lungul timpului, dacă nu umorul, ironia unor oameni ca Shaw sau ca doctorul Johnson.

Da, într-adevăr.

Și cum ați defini, la ei doi, constantele acestea? Pentru că îmi par foarte particulare și, totodată, proprii spiritului englez.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ei bine, în ambele cazuri, ironia își are rădăcinile în rațiune, cred, nu? Vreau să spun că nu e arbitrară. Mie, personal, ceea ce Gracián numea *ingenio* îmi face mai degrabă un efect neplăcut, deoarece se reduce la jocuri de cuvinte; iar jocurile de cuvinte nu se referă decît la cuvinte, adică la convenții. În schimb, umorul poate opera cu fapte reale, nu doar cu simple asemănări între o silabă și alta.

Da, desigur. Iar umorul englez este, într-adevăr, foarte rațional...

Rațional, da, însă totuși el are și o doză de fantastic... Eu cred că s-ar afla undeva între ingeniozitate verbală și umor propriu-zis; deși umorul vizează lucruri reale, există totdeauna și ceva fantastic înlăuntrul lui, așa mi se pare, nu? Există întotdeauna un element de fantezie, de imaginație, care poate să lipsească din ironie, sau din simpla iscusință verbală.

Da, înțeleg.

Astfel încît există un început de fabulă, un început de vis; ceva ușor irațional în umor. Și ceva magic totodată [...] Din păcate, nu-mi vine acum în minte nici un exemplu, însă, cum m-am gîndit la asta mult, sper ca afirmația mea să fie valabilă.

Într-un anume fel, exemplul îl constituie chiar Borges. Pentru că, spre deosebire de Lugones, de Mallea și de alți scriitori argentinieni, la care se percepe, din păcate, o netă lipsă de umor, domnia voastră, Borges, ați cultivat umorul.

De fapt, Lugones l-a încercat uneori, dar cu un rezultat îndoielnic, aș spune. Îmi amintesc: «Institutoarea, o scoțiană slăbănoagă, cu aspect de-a dreptul isoscel, alături de soacra obeză». Există, desigur, o intenție umoristică, dar rezultatul e mai degrabă melancolic.

Oricum, nu-i foarte evident...

Totuși, cuvîntul *isoscel* e plin de haz, nu? Ar fi însă mai potrivit pentru o caricatură decît pentru o imagine reală, așa cum își propunea Lugones în contextul acela. Nu-mi amintesc alte încercări de acest fel la Lugones; în schimb, la Groussac, da; ironia e evidentă. Iat-o, de pildă, într-o polemică purtată de el, în care spune: «Faptul că s-a pus în vînzare un volumaș de-al doctorului X... poate constitui un serios obstacol în calea difuzării lui» *(rîde)*. Aici e evident, nu? Cine ar fi cumpărat așa ceva?

Pentru că am vorbit despre Samuel Johnson, ați spus cîndva, țin minte, că, dacă în Anglia s-ar fi ales vreodată un autor național, alegerea ar fi trebuit să se oprească la el.

Da, poate la Johnson, poate la Wordsworth... Dar acum m-aș referi la o carte de altă sorginte, și cu mult mai ilustră; aș spune că, dacă un acord ar cere ca fiecare țară să fie reprezentată printr-o carte, în cazul Angliei cartea aceasta ar trebui să fie Biblia. Biblia, după cum se știe, conține texte hebraice, grecești, transpuse în engleză. Acum, însă, textele acestea fac parte din însăși mînuirea curentă a englezei. Un citat biblic în spaniolă ori franceză poate părea pedant, ori poată să nu fie identificat din prima clipă. În schimb, limba engleză colocvială abunde în asemenea citate. Bunica mea, de pildă, care se trăgea dintr-o familie de prediicatori metodiști, știa Biblia pe de rost. Dacă cineva cita o frază biblică oarecare, ea completa: «Cartea lui Iov, capitolul..., versetul...» și continua pasajul; sau «Cartea Regilor», sau «Cîntarea Cîntărilor».

Recunoștea imediat sursa.

Da, ea citea Biblia zilnic. Mai mult decît atît, știi, poate, că în Anglia fiecare familie posedă o Biblie, iar pe filele ei albe, care se află la sfîrșit, se notează cronica familiei: căsătorii, nașteri, botezuri, morți și înmormîntări. Și aceste biblii de familie au valoare juridică: se pot folosi într-un proces; sînt acceptate ca docu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mente autentice prin lege: de pildă, în Biblia familiei *(Family Bible)* se spune următorul lucru... Un fapt asemănător se petrece, îţi aminteşti desigur, şi în Islam, unde oamenii ştiu Coranul pe de rost. Cred că numele vestitului poet persan Hafiz vrea să spună «cel care-şi aminteşte», adică acela care cunoaşte pe de rost Coranul.

Într-o anume măsură, «omul care nu uită».

Da, într-o anume măsură, bietul meu Funes *(rîd amîndoi).*

Sau chiar domnia voastră.

Cum aşa?

Într-un ziar din Buenos Aires aţi fost numit «cel care nu uită nimic».

Vorbind despre Funes, mi s-a întîmplat nu o dată să fiu întrebat dacă l-am cunoscut: dacă Funes a existat. Dar asta n-ar fi nimic, în comparaţie cu faptul că un ziarist spaniol m-a întrebat dacă se mai află încă în posesia mea cel de al şaptelea volum al enciclopediei din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.*

Despre care e vorba în nuvela fantastică ce poartă acelaşi titlu.

Da, o nuvelă a mea; şi cînd i-am spus că totul a fost o născocire, m-a privit cu un imens dispreţ — el crezuse că era o istorie adevărată, şi acum se dovedea, iată, că nu, nici pomeneală, că erau simple închipuiri de-ale mele şi nu aveau de ce să fie luate în seamă. Acelaşi lucru mi s-a întîmplat la Madrid, cu povestirea «El Aleph». *Aleph,* nu ştiu dacă îţi aminteşti, e un punct în care se află concentrate toate punctele spaţiului, tot astfel cum în eternitate se află toate clipele timpului. Am luat eternitatea drept model pentru acest *Aleph.* În sfîrşit, o povestire care s-a bucurat de o faimă nemeritată... Ei bine, un ziarist m-a întrebat dacă există într-adevăr un *Aleph* în Buenos Aires. I-am răspuns: «Dacă ar exista vreunul, ar fi obiectul cel mai vestit din lume, şi nu s-ar limita să figureze într-o carte de povestiri fantastice ale unui scriitor sud-american». Şi atunci mi-a spus, cu o ingenuitate care aproape m-a înduioşat: «Da, însă dumneavoastră menţionaţi strada şi numărul — precizaţi *strada Garay* şi numărul exact —». Ce poate fi mai uşor decît să precizezi o stradă şi un număr?

Şi-a închipuit că strada şi numărul nu erau inventate.

Nu, firesc, strada şi numărul nu erau inventate, dar faptul că s-ar fi putut petrece acolo un asemenea lucru... Am aflat că o mulţime de inşi, din locurile cele mai diverse — şi mai cu seamă din America de Sud —, vin la Buenos Aires spre a vizita o anume casă de pe strada Corrientes, pentru că există un tango în care se vorbeşte despre «Corrientes 1214», sau cam aşa ceva.

Trei—patru—opt.

Ah, iată, îţi aminteşti exact. Ei bine, sînt oameni care vin să caute adresa asta; şi mai există un caz asemănător, în care fabula sau natura sînt luate în serios: se pare că numeroşi turişti care se duc la Londra doresc să vadă casa lui Sherlock Holmes. Pornesc pe Baker Street şi caută numărul menţionat în cărţi. Şi atunci, pentru a li se da satisfacţie, sau ca o simplă glumă, s-a înfiinţat un muzeu *Sherlock Holmes;* şi acolo turiştii aceştia găsesc ceea ce căutau, căci în muzeu se află expuse cuierul, laboratorul, lupa, vioara, pipele, totul.

Pe măsura fanteziei vizitatorilor.

Toate aceste accesorii, toate aceste atribute ale lui Holmes se află acum într-un muzeu. Oscar Wilde o spusese demult cu fraza lui: «Natura imită arta».

Întocmai.

Iar un exemplu dat de Wilde este acela al unei doamne care n-a vrut să iasă pe terasă spre a vedea apusul soarelui, pentru că acel apus de soare se afla înăuntru, într-un tablou al lui Turner. Şi a mai adăugat despre acela din grădină:

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

«Unul din cele mai neizbutite apusuri ale lui Turner» *(rîde)*, pentru că natura nu-l imitase îndeajuns de bine pe pictor.

Văd că, fără să ne-o propunem anume, umorul s-a întors spre noi către sfîrşitul acestei întîlniri.

Aşa mi se pare şi mie.

Dialog despre ipoteză

OSVALDO FERRARI: *Există un alt gen, Borges, pe care l-aţi creat. E vorba despre un gen literar şi totodată filozofic; [...] s-ar putea numi IPOTEZA. Îl găsim în poemele pe care le-aţi compus, în modul de a gîndi, în povestiri; spuneţi întotdeauna «poate», «este posibil», sau folosiţi diverse alte modalităţi de exprimare a îndoielii.*

JORGE LUIS BORGES: Da, chiar aşa, eu nu am nici o certitudine, nici măcar pe aceea a incertitudinii. Astfel încît consider că orice gînd este... de fapt, ipotetic. Şi cu atît mai mult în cazul unei povestiri. Am mai spus cu un alt prilej că îmi sînt deobicei revelate începutul şi sfîrşitul povestirii, punctul de pornire şi ţinta. Dar apoi, tot ce se întîmplă între aceşti doi termeni este conjectural: mie îmi rămîne să stabilesc ce epocă s-ar potrivi mai bine, care e stilul cuvenit; şi cred că lucrul cel mai bun este să intervii cît mai puţin posibil în ceea ce scrii. Eu mă silesc tot timpul ca opiniile mele să nu intervină de fel, ca teoriile mele... — de fapt teorii estetice nu mai am — ca teoriile să nu intervină nici ele. Însă cred că fiecare temă reclamă o retorică a ei; îmi amintesc, eram uşor nemulţumit de stilul din «Ruinele circulare», însă unii prieteni mi-au spus că stilul acela baroc era tocmai cel pe care tema îl cerea. Aş spune că fiece temă îşi revendică propria ei retorică, impune să fie povestită la persoana întîi sau altfel, pretinde o anume epocă sau o anume ţară; toate acestea sînt impuse de tema însăşi. Cel mai bun lucru este, aşadar, să aştepţi, căci după această primă revelaţie, pe care o oferă începutul unei fabule şi sfîrşitul, vor veni alte revelaţii care-mi vor spune dacă faptele s-au petrecut, să zicem, la sfîrşitul secolului al XIX-lea sau într-un vag Orient din *O Mie şi Una de Nopţi*. În general, prefer ultima perioadă a veacului trecut şi prefer zone care să se afle ceva mai departe, nu doar în timp, dar şi în spaţiu, căci în felul acesta pot să invent, pot să imaginez în voie. Contemporanul, în schimb, este plin de constrîngeri. Dealtminteri, vechea tradiţie a literaturii e aceasta: nimeni nu presupune că Homer ar fi participat el însuşi la asediul troian; se înţelege că scrie totul *după*. Iar cum trecutul este atît de maleabil — în ciuda afirmaţiei că el nu s-ar putea modifica nicicum —, eu sînt convins că, ori de cîte ori ni-l amintim, îl şi modificăm, memoria noastră fiind înşelătoare. Şi această modificare poate fi benefică.

Atunci trecutul ar fi...

Trecutul e plastic, socotesc, iar viitorul deasemeni. În schimb, prezentul, din păcate, nu e; dacă simt o durere fizică, e inutil să încerc să-mi închipui că n-o simt, deoarece durerea e aici, nu-i aşa? Sau dacă mă cuprinde nostalgia după un prieten drag, tot în prezent o simt. În schimb, ce pot să ştiu despre trecut, chiar despre propriul meu trecut? Iată, aş putea spune, eventual, că anii adolescenţei mele în Europa au fost din cei mai dureroşi. Dovada este în faptul că, uneori, asemenea oricărui tînăr, m-am gîndit la sinucidere — cred că toţi tinerii s-au gîndit la asta măcar o dată, nu?, că toţi au rostit monologul lui Hamlet *(To be or not to be...)*. Şi totuşi, iată, nu: îmi amintesc acei ani ca şi cum ar fi fost extrem de fericiţi, în ciuda elementelor obiective care-mi arată că n-a fost aşa; însă acum nu mai contează: s-a scurs atîta vreme — trecutul este atît de plastic —, încît îl pot modifica aşa cum vreau. Şi ce altceva este istoria dacă nu imaginea noastră

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

despre istorie? Imaginea aceasta se înfrumusețează totdeauna, adică tinde spre mitologie, spre legendă. În afară de asta, fiecare țară își are mitologia ei proprie; istoria fiecărei țări este o mitologie plină de tandrețe, care nu corespunde, poate, realității. E foarte greu, în schimb, ca prezentul să fie totdeauna plăcut.

Atunci trecutul și viitorul ar fi ipotetice.

Da, cred că da, însă e poate mai ușor să modifici trecutul decît viitorul, căci la viitor te gîndești uneori... «ei bine, e probabil să se întîmple cutare lucru», «dar nu, există următorii factori care se opun». Însă trecutul, mai cu seamă un trecut ceva mai depărtat, este o materie foarte, foarte docilă. De fapt, pînă la urmă totul constituie materie pentru artă. Și, mai ales, nefericirea. Fericirea nu, fericirea își ajunge sieși; de aceea, aproape că nu există poeți ai fericirii [...] În schimb, nefericirea, elegia dau impresia de a fi lesnicioase, firești... Pe de altă parte, ipoteticul fiind un termen general, nu este imposibil ca solipsismul să fie adevărat: din punct de vedere logic, se poate foarte bine ca eu să fiu singurul ins care visează, ca eu să fi visat întreaga istorie universală — tot trecutul tot propriul meu trecut —; poate că eu încep să exist în chiar acest moment. Însă în acest moment îmi amintesc deja că noi doi ne-am întîlnit acum un sfert de ceas, un sfert de ceas creat de mine în clipa asta — ei bine, toate acestea sînt posibile: este posibil să exist doar eu și propriul meu prezent, este perfect posibil — însă în mod pur logic și nu altfel. Nu pentru imaginație, ar fi cumplit să ne imaginăm așa ceva. În afară de asta, se poate percepe, deasemeni, că, dincolo de datele furnizate de simțuri, captezi prezența a *altceva*. De aceea, filozofia lui Locke e falsă: ea afirmă că datorăm cunoașterea noastră exclusiv simțurilor; nu, eu cred că, dincolo de simțuri, omul percepe și *altceva*, ceva care îi scapă — percepe, de exemplu, ostilitatea, indiferența, iubirea, prietenia, adversitatea. Lucrurile acestea se percep dincolo de simțuri, cred.

Desigur, ipoteza este licită, conform raționamentului pe care l-ați emis; însă există un alt aspect, mult mai vechi, poate, decît socotesc eu, și pe care îl exprimați adesea: și anume că poemele, sau povestirile, sau gîndurile ne sînt date...

Eu cred că nu există nici o îndoială în această privință. Dealtminteri, este ideea inițială a existenței muzei; muza îi dictează poetului poemele, poetul nu e altceva decît scribul docil al muzei. Hebreii se gîndeau la spirit, care dicta diferitele cărți ale Bibliei unor scribi diferiți, în diferite epoci și în diferite zone ale lumii. [...] Ideea lui Poe cu privire la faptul că opera estetică e o operă exclusiv intelectuală este o *boutade* de-a lui Poe, o glumă. El nu putea crede una ca asta; nimeni nu se așează să scrie un poem și nu o face pe baza unui simplu raționament. Întotdeauna mai există ceva care îi scapă. Poe înfățișează o serie de raționamente care, după el, l-au condus la scrierea poemului *The Raven*. Însă, de fiecare dată, între o verigă și alta există un fel de interval de umbră, ceva nedefinit care cheamă verigile următoare. De aceea, tot ce afirmă el nu explică nimic; el a putut să reducă *The Raven* la o serie de raționamente, dar înlăuntrul acestor raționamente ale sale, între o verigă și alta, există ceva care nu se poate lămuri, care se datorează... inspirației, să spunem, tainei. Desigur, însă, că taina aceasta poate veni din afară sau poate fi a memoriei noastre. Yeats credea în «Marea memorie»: credea că fiecare om moștenește memoria străbunilor săi. Străbunii, firește, sporesc în mod geometric: doi părinți, patru bunici, și mai mulți străbunici și tot astfel pînă este cuprinsă întreaga speță umană. El socotea că în fiecare ins converg acești strămoși virtualmente infiniți, astfel încît nu-i necesar ca un scriitor să aibă multe experiențe personale, de vreme ce deține deja totalitatea lor: fiece ins dispune de acest secret receptacul de amintiri, și asta-i suficient pentru creația literară [...]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ar mai fi un alt aspect care mă interesează: îl reflectați prin toate călătoriile pe care le întreprindeți — la întoarcere ca și înainte de a porni —: în ciuda trecerii timpului, dragostea pe care o nutriți pentru viață nu declină de fel, și acesta e un fapt esențial pentru un poet, după părerea mea.

... Da, eu consider că dacă cineva este poet, simte fiece moment ca poetic. Altfel spus, a iubi viața implică a iubi deopotrivă nenorocirile, eșecul, singurătatea. Acestea toate sînt, pentru poet, asemeni unui material fără de care el n-ar putea compune și nici nu s-ar simți justificat. În cazul meu... mie nu-mi place, în general, ce scriu, însă dacă nu scriu sau nu compun ceva, simt că-mi trădez destinul. Destinul meu este tocmai acela de a emite ipoteze, de a visa, eventual de a scrie, și — tot eventual — de a publica; asta-i cel mai puțin important. Însă trebuie să trăiesc în continuă activitate, sau trebuie să cred că trăiesc în continuă activitate imaginativă [...] Trebuie, prin urmare, să visez neîncetat, să trăiesc proiectat spre viitor. Mi se pare maladiv să mă gîndesc la trecut, deși trecutul poate oferi, la rîndul lui, elegia — care nu-i un gen de disprețuit —. Însă, deobicei, încerc să uit ce-am scris, pentru că, dacă aș reciti cele scrise, m-aș simți descurajat. În schimb, dacă trăiesc înspre înainte, dacă încerc să uit ce-am scris, sigur că pot să mă repet, însă continui să trăiesc; mă simt justificat. Iar dacă nu, mă simt pierdut *(rîde)*.

Eu cred că, dacă ați reciti ceea ce-ați scris, nu vi s-ar întîmpla așa ceva...

Da, dar este un examen primejdios, mai bine să nu-i încerci, nu crezi? Rezultatul poate fi o chemare la tăcere...

În orice caz, ați descoperi, poate, că și dragostea de viață este o constantă în ceea ce scrieți, chiar dacă nu v-ați dat seama de asta.

Iată, asta e o ipoteză, o generoasă ipoteză pe care o formulezi.

Ultima ipoteză din conversația noastră de astăzi.

Dialog despre memorie

OSVALDO FERRARI: *Am mai discutat, Borges, despre un personaj pe care l-ați creat — e vorba despre Funes — și, în legătură cu el, despre memorie; aminteam atunci despre acest calificativ, « el memorioso » (cel ce nu uită nimic, cel cu memoria perfectă), care, în ultima vreme, la Buenos Aires, se atribuie tocmai acelula care l-a născocit.*

JORGE LUIS BORGES: În mod cum nu se poate mai nedrept, căci memoria mea este acum o memorie alcătuită din citate: fragmente din lecturi pe care le-am făcut de-a lungul vremii; cît privește istoria mea personală (exceptînd faptul că am transformat-o uneori în fabulă sau că am încercat să urzesc fabule cu ea), dacă mă întrebi vreun amănunt, mă înșel în mod sigur. Mai cu seamă în privința călătoriilor și a ordinii lor cronologice. În privința datelor, cu excepția anului '55... Anul '55 este legat, firește, de revoluție, pe care am așteptat-o atîta și care ne a adus, într-adevăr, destule lucruri. Este legat și de faptul că mi-am pierdut vederea. Și apoi, tot în același an, am fost numit director al Bibliotecii Naționale: așa încît e vorba de fapte foarte grave, unele îndeosebi pentru mine. Însă, în afara acestei perioade, memoria mea e mai degrabă o memorie de citate. Cred că am mai pomenit cîndva despre acea melancolică atitudine a lui Emerson, în legătură cu un text numit *Quotations* (« Citate »): « Și viața întreagă se preschimbă într-un citat ». E puțin trist — ajungi să-ți vezi propria viață, durerile, nefericirile, ajungi să ți le vezi... între ghilimele. Ei bine, pentru memoria-mi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

falibilă, viața mea a devenit întrucîtva cam astfel: un șir de citate. Însă de vreme ce n-am învățat niciodată nimic pe de rost, citatele acestea fac parte, probabil, din texte care s-au impus memoriei mele. Care m-au emoționat într-o asemenea măsură încît acum au devenit de neuitat. Și păstrez, deopotrivă, amintirea unor versuri atît de rele, încît și ele sînt de neuitat.

Ar fi cîteva ipoteze posibile cu privire la memoria lui Borges, la ceea ce am putea numi, în acest caz, memoria literară a lui Borges.

Ei bine, eu cred că s-ar cuveni să nu uităm cele spuse de filozoful francez Bergson, care afirma că memoria e selectivă, că memoria alege. Firește, dacă indivizii au un temperament patetic, ei tind să-și amintească nefericirile, căci tocmai ele răspund unor nevoi de elocvență patetică. Însă cum eu nu sînt patetic, sau încerc să nu fiu patetic, uit lucrurile neplăcute și șterg amintirea nefericirilor. Iată un inevitabil citat din *Martin Fierro*, care spune: « să poți uita nenorocirea înseamnă tot să ai memorie ». Dealtminteri, cred că memoria are într-adevăr nevoie de uitare. Pentru justificarea acestei afirmații, mă pot sluji tocmai de povestirea mea, *Funes el memorioso*; firește că este un caz ipotetic acela al lui Funes: un om copleșit de o memorie infinită. Protagonistul își amintește fiecare clipă, el nu-și poate aminti o persoană, ci fiecare din împrejurările în care a văzut-o; își amintește dacă a văzut-o din față, din profil, din semi-profil. Își amintește ceasul zilei în care a văzut-o; așadar, își amintește atîtea împrejurări încît e incapabil să generalizeze, e incapabil să gîndească — de vreme ce gîndirea solicită abstractizări, și aceste abstractizări se pot realiza uitînd micile diferențe și reunind datele percepute conform ideilor pe care le conțin. Iar bietul meu Funes e incapabil de toate acestea, și moare doborît de memoria lui infinită. Moare foarte tînăr, dacă nu mă înșel.

Întocmai, și una din întrebările mele atinge chiar această zonă: spuneați că memoria reclamă, într-o măsură anumită, uitarea; atunci, memoria literară a lui Borges — în asta constă întrebarea mea — se poate simți uneori copleșită, întocmai ca aceea a lui Funes, și poate avea nevoie de dialog spre a-și îndulci povara?

Știu eu? În orice caz, îmi place mult să stau de vorbă. Sigur că îmi place la fel de mult să-mi amintesc. De multe ori, însă, uitarea — cred că am mai spus-o și altădată — m-a făcut să repet același concept în forme diferite, fără a-mi da seama de asta: sînt unele povestiri ale mele care, în orice caz, pot fi socotite drept variații ale altora.

Uitarea creatoare și memoria creatoare.

Da, o uitare și o memorie creatoare. Nu știu dacă ți-am vorbit despre acele două sonete închinate șahului, despre nuvela « Ruinele circulare » și despre un poem ale cărui infinite verigi sînt constituite din tigri. Ei bine, aceste trei situații răspund exact aceleași idei. Însă, pe loc, nu mi-am dat seama de asta. Apoi, există o altă temă, pe care o repet cu variații — cu variații atît de îndepărtate încît nici nu-mi dau seama că repet — și anume tema *darului de preț*; a unui dar de preț care devine îngrozitor, intolerabil. Acum o clipă am pomenit despre memoria infinită a lui Funes — o memorie infinită pare un dar și totuși îl ucide pe cel care o posedă sau care-i posedat de ea. Ar fi, întrucîtva, ideea care apare și în « Aleph »: acel punct în care converg toate punctele spațiului, și care doboară un om. Și, într-o altă povestire, intitulată « El Zahir »: un obiect ce are darul de a fi de neuitat și, fiind de neuitat, stăruie neclintit în amintirea protagonistului, care nu se mai poate gîndi la nimic altceva; înnebunește sau e pe punctul de a înnebuni în clipele cînd scrie povestirea. Este aceeași idee. Sau în « Cartea de nisip »: o carte infinită, care devine și ea atroce pentru cel ce o posedă. Astfel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

încît toate acestea n-ar fi, de fapt, decît variații pe o aceeași temă: un obiect prețios, sau un dar prețios, ce devine teribil. Și voi mai scrie, probabil, și alte povestiri pe tema aceasta; de fapt, am și scris una, pentru următoarea mea carte: *Memoria lui Shakespeare*, unde e vorba despre un erudit german care posedă sau este posedat de memoria personală a lui Shakespeare — de amintirile ce-l stăpînesc pe Shakespeare în ultimile zile dinaintea morții —, și care, în final, e și el invadat de această memorie infinită și e silit s-o transfere altcuiva, înainte de a înnebuni. Așadar, aceeași povestire în jurul căreia încerc tot felul de variații. Dar poate că literatura universală nu-i altceva decît o serie de variații pe una și aceeași temă. Îndeosebi în jurul temei îndrăgostiților siliți să se despartă, sau a îndrăgostiților care se întîlnesc și se despart din nou. Desigur, tema aceasta-i infinită.

Variațiunile acestea pot duce la o mai mare perfecțiune a povestirii, însă ceea ce vreau să vă întreb este dacă n-ați simțit niciodată, aidoma lui Funes, teama în fața propriei memorii.

Nu, pentru că memoria mea alege; a ales unele fapte și a încercat să uite faptele diverse.

Și memoria literară, să spunem, n-a fost nicicînd copleșitoare în cazul dumneavoastră? Sau n-ați simțit-o astfel?

Nu; sînt silit să-mi petrec o parte din timp singur; și atunci, lungit pe pat, îmi recit strofe întregi. Mai cu seamă strofe de Verlaine, strofe de Swinburne, strofe de Almafuerte; multe sonete de Quevedo — care nu știu dacă îmi plac sau nu, dar sînt, în orice caz, de neuitat pentru mine —, un sonet de Banchs pe care-l repet foarte des, acela al oglinzii, și cîte un poem de Juan Ramón Jiménez. Și, în afară de acestea, cîte ceva din poeții latini, din poemele anonime saxone..

Astfel încît memoria constituie o tovărășie permanentă.

Da... și, într-un anume fel, o antologie...

Dialog despre Leonor Acevedo Suárez

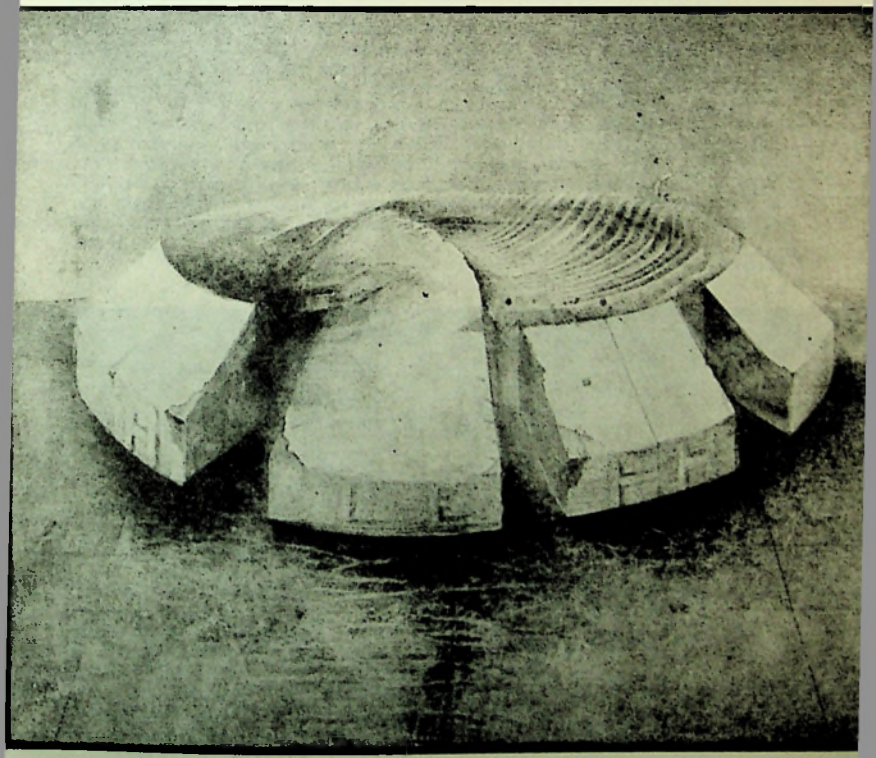
OSVALDO FERRARI: *O figură ce-mi pare decisivă în munca literară pe care ați întreprins-o, și de care nu ne-am ocupat pînă acum în mod special, Borges, este mama domniei voastre, Leonor Acevedo Suárez.*

JORGE LUIS BORGES: Da, într-adevăr, îi datorez imens mamei... În primul rînd, toată indulgența ei; și apoi, m-a ajutat în mai tot ce-am făcut. Îmi amintesc, de pildă, cum a încercat să mă convingă să nu scriu cartea despre Evaristo Carriego și mi-a propus două teme care ar fi fost net superioare: o carte despre Lugones și o alta, poate și mai interesantă, despre Pedro Palacios — Almafuerte —. Eu am schițat, timid, că Evaristo Carriego ne-a fost vecin în cartierul Palermo; iar ea mi-a replicat, pe bună dreptate: «Oricine este vecinul cuiva» [...] Eu, însă, mă entuziasmasem de toată acea mitologie, mai mult sau mai puțin apocrifă, a cartierului numit Palermo, [...] și am scris totuși cartea, în ciuda împotrivirii sau, mai exact, a resemnării mamei. Apoi m-a ajutat enorm, îmi citea texte lungi cu voce tare și, chiar atunci cînd glasul îi slăbise și vederea o părăsise aproape pe de-a-ntregul, continua totuși să-mi citească, iar eu n-aveam întotdeauna față de ea răbdarea cuvenită... Mi-aduc aminte că tot ea a fost cea care a inventat finalul uneia din povestirile mele cele mai cunoscute: «Intrusa». Finalul acesta i-l datorez ei. Mama nu cunoștea prea bine limba engleză; la moartea tatălui meu, în 1938, suferise un asemenea șoc încît nu mai putea citi, citea o pagină și o uita pe dată, ca și cum ar fi fost o pagină albă. Atunci, și-a impus o activitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WANDA MIHULEAC

Variațiuni borgesiene



Borgesiană V (Colecția Sergio Cattani — Roma)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI PLEȘU

Un nou Pompei

Parcurgeți spațiul absorbant al unei expoziții de Wanda Mihuleac și o stranie, abia experimentală tensiune se instalează între ceea ce vezi și ceea ce simți. Vezi o lume de fragmente și de ruine și te simți confiscat de o mare liniște. E ca și cum ai asista la somnul alb al unei post-lumi care, firește, poate fi și o germinație pre-lumească. Oricum, e vorba de *urme* (sau de presimțiri) ale lumii și ale omului, scăldate într-o tăcere solară, aproape tonică. Străbați un apocalips calm, radios, de o inexplicabilă seninătate și îți spui că așa va fi arătînd, probabil, apocalipsul, din punctul de vedere al zeilor . . .

Ca orice sfîrșit, sfîrșitul povestit de Wanda Mihuleac e *recapitulativ*. Se tinde către o operă de artă *totală (Gesamtkunstwerk)*, rezumînd totalitatea lumii: plaja meridională și înghețul arctic, cultul extrem-oriental al vidului și înmărmurirea verticală a Europei faustice, turnurile Occidentului și bazilicile răsăritene. Arta Wandei Mihuleac e la intersecția tuturor extremelor: albastru și praf, marmoră și hîrtie, vocație a efortului și fragilitate: *întretăierile* (răscruci între ascensiune și cădere, între somn și veghe, între istorism nostalgic și utopie prospectivă) sînt

Carte către inorog

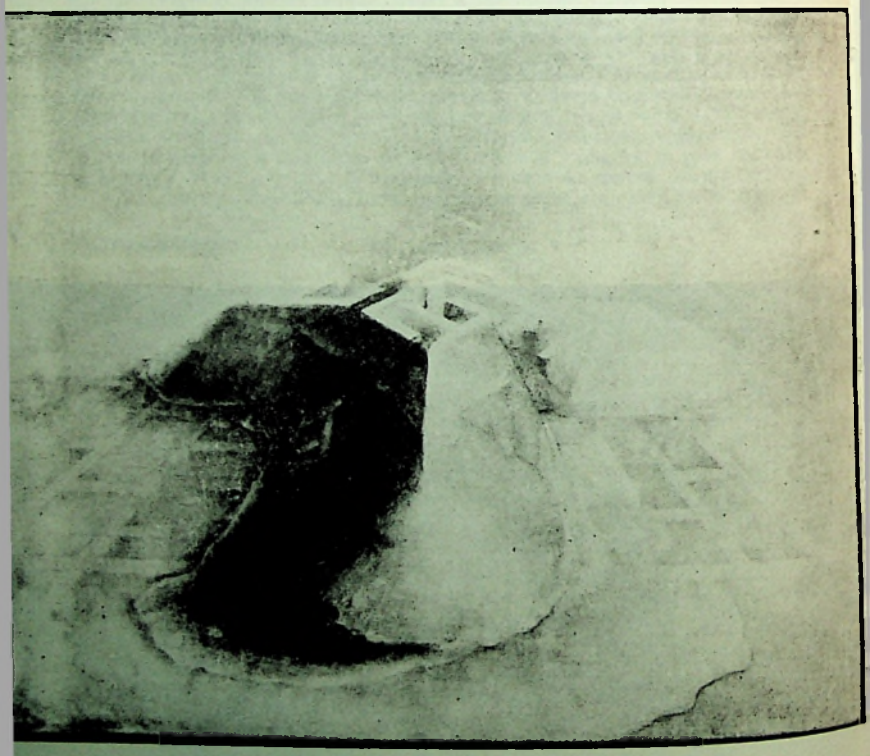
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

o temă constantă a spectacolului plastic care ni se oferă. Un spectacol total el însuşi, căci adună laolaltă toate dexterităţile artelor frumoase: culoare, desen, materie, obiect tridimensional, instalaţie, scenografie, arhitectură. Dexteritatea nu e însă nici o clipă mecanică. Fiecare gest e impregnat de cerebralitate, de o sete speculativă care amplifică îndemînarea prin inteligenţă, în vreme ce inteligenţa se reîmprospătează, mereu, prin senzualitate. Senzualitatea e, la Wanda Mihuleac, materia primă a unei *construcţii*. Impresia generală este de ordine şi coerenţă obţinute, în chip miraculos, din contrariul lor: din segmente disparate ale memoriei, din texte indescifrabile, din jumătăţi de mituri, jumătăţi de temple, jumătăţi de oameni: un univers în care comunitarul convieţuieşte cu insularitatea şi obnubilarea sensurilor cu speranţa; un univers ferm şi totuşi înşelător, ca substanţa norilor. Părăsit şi diafan, sec şi lăptos, spaţiul în care se mişcă imaginaţia Wandei Mihuleac evocă, adesea, relicvariul mediteranean al Pompeiului. Dar al unui Pompei care a trecut dincolo de limita tragicului, pentru a vorbi oamenilor despre demnitatea, fie şi mută, fie şi împietrită, a supravieţuirii.

Carte către inorog IV

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Borgesiană IV (Colecţia Sergio Cattani — Roma)



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

care s-o oblige la atenție: traducerea. A început prin a traduce o carte a lui William Saroyan, *The human comedy*, și i-a arătat-o cumnatului meu, Guillermo de Torre, care i-a publicat-o. Ceva mai tîrziu, comunitatea armeană a sărbătorit-o pe mama la « Societatea Argentiniană a Scriitorilor », pe strada Mexico — hardughia aceea veche de lîngă Biblioteca Națională. Mi-aduc aminte că am însoțit-o și, spre marea mea surpriză, mama s-a ridicat în picioare și a rostit un mic discurs, care trebuie să fi durat cam zece minute. Cred că era pentru întîia oară cînd vorbea în public. Desigur, nu era un public foarte numeros; o serie de domni cu nume terminate în « ian », fără îndoială vecini de-ai noștri din cartierul Retiro, în care locuiesc și acum, și care este prin excelență armean: [. . .] abundă acolo nume ca Topolian, Mamulian, sau Sarolan, firește.

Să ne amintim și de alte traduceri ale sale, care au fost remarcabile: de pildă, povestirile lui D. H. Lawrence.

Da, povestirea care dă titlul volumului este *The woman who rode away*, iar ea a tradus, foarte potrivit, mi se pare, *La mujer que se fue a caballo* (« Femeia care a plecat călare »). Și apoi, de ce să nu mărturisesc faptul că ea a fost cea care a tradus — eu revizuind după aceea și nemodificînd mai nimic — nuvela lui Faulkner, *Palmierii sălbateci*. A tradus și alte cărți din franceză și engleză, și au fost, toate, traduceri excelente. [. . .] Revenind la ce spuneam înainte, la moartea tatălui meu, mama a început să traducă; iar apoi s-a gîndit că un mijloc de a se apropia de el, sau de a se iluziona că se apropie de el, ar fi adîncirea cunoștințelor ei de engleză. [. . .] Și i-a plăcut atît de mult, încît aproape că nu mai putea citi în spaniolă . . .

În legătură cu aceasta, am bănuit întotdeauna, Borges, că faptul de a fi inventiv în engleză e unul din secretele pe care nu le-ați dezvăluit niciodată.

. . . Știi, Goethe spunea că literații francezi nu trebuie să fie din cale-afară de admirați, deoarece — adăuga el — « limba însăși versifică în locul lor »; el socotea că limba franceză este o limbă « ingenioasă ». Și eu cred că o pagină scrisă bine în franceză ori engleză nu îndreptățește, de fapt, nici un elogiu: sînt limbi care au fost atît de lucrate, încît funcționează aproape singure. În schimb, dacă un ins izbutește o pagină bună în limba spaniolă, el a fost silit să înfrunte atîtea dificultăți, să trieze atîtea rime aproape inevitabile, atîția « ento » care se întîlnesc cu « ente », atîtea cuvinte fără liniuță de unire, încît trebuie să fi avut, cu adevărat, înzestrări literare. În engleză ori în franceză, nu; sînt limbi care au fost într-atît cizelate, încît funcționează aproape de la sine.

O altă calitate pe care s-ar părea că o aveți amîndoi în comun este memoria; mi s-a spus că mama domniei-voastre era în stare să-și amintească propria copilărie, ca și străvechiul Buenos Aires, pe care apucase să-l cunoască.

Da, într-adevăr, mi-a povestit atîtea lucruri, și într-un mod atît de viu, încît acum îmi par a fi propriile mele amintiri [. . .] Presupun că asta i se întîmplă, la un moment dat, oricui; mai cu seamă atunci cînd e vorba de lucruri foarte îndepărtate: confuzia între cele auzite și cele percepute. Și, în afară de asta, a auzi este tot un mod de a percepe. . . . Eu am amintiri personale pe care nu le-aș fi putut înregistra, din motive cronologice. Iar sora mea își amintea și ea, uneori, asemenea lucruri, la care mama protesta: « Este cu neputință, tu nici nu te născuseși ». Sora mea răspundea: « Da, dar mă aflam și eu pe acolo . . . » *(rîde)*. Afirmația care o apropia de teoria că fiii își aleg părinții; este ceea ce presupune Buda, care, din înaltul cerurilor lui, alege o anume regiune a Indiei, o anume castă sau anume părinți.

Și de teoria care susține că memoria este și ea ereditară.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Da, că memoria este ereditară, asemeni oricărui alt lucru. O trăsătură admirabilă a mamei a fost, cred, aceea de a nu fi avut nici măcar un dușman; bineînțeles că a fost arestată, spre cinstea ei, la începutul dictaturii. Mi-aduc aminte că, odată, pe cînd rostea rugăciuni, femeia care o ajuta la gospodărie și care e și acum în casa noastră a întrebat-o ce face; mama i-a răspuns: « Mă rog pentru Perón », care tocmai murise; « mă rog pentru el, căci are într-adevăr mare nevoie ». Nu-i păstrase, așadar, nici o urmă de dușmănie.

Dealtminteri, altă trăsătură a ei pare a fi fost curajul; să ne amintim de convorbirile telefonice.

Da, știu că a primit odată un telefon, și o voce extrem de grosolană, teroristă i-a spus: « O să te omor, pe tine și pe fiu-tău ». « De ce, domnule? » a întrebat mama, cu o politețe destul de neașteptată; « pentru că sînt peronist »; « bine, a spus ea; fiul meu pleacă în fiecare zi de acasă la ora zece dimineața. N-aveți decît să-l așteptați și să-l omorîți. Cît despre mine, însă, am împlinit deja ... (nu-mi amintesc precis cîți ani erau, oricum optzeci și ceva); vă sfătuiesc să nu mai pierdeți vremea vorbind la telefon, căci, dacă nu vă grăbiți, s-ar putea să mor înainte să ajungeți ». Atunci, celălalt a închis telefonul. Am întrebat-o a doua zi: « A telefonat cineva? » — « Da, mi-a spus ea, a sunat un smintit pe la două noaptea », și mi-a relatat convorbirea. Amenințările nu s-au mai repetat după aceea; teroristul telefonic trebuie să fi fost într-atît de uimit încît nu s-a încumetat să revină.

Episodul acesta e admirabil. Dealtminteri, ea provenea dintr-o familie în care existaseră militari faimoși.

Da, sigur, colonelul Suárez îi era bunic, iar generalul Soler era fratele bunicului ei. Mi-aduc aminte că răsfoiam odată niște cărți de istorie — eram copil, și aveam în fața mea unul din acele volume cu numeroase gravuri de eroi —, iar mama mi-a arătat unul din personaje, spunîndu-mi: « Acesta e fratele străbunicului tău, generalul Soler ». Atunci am întrebat: « Și cum se face că n-am auzit niciodată vorbindu-se despre el? » — « A fost un ticălos, mi-a răspuns mama, a trecut de partea lui Rosas ». Astfel încît era oaia neagră a familiei.

Era federal. [...] Însă unul dintre acești militari vestiți v-a inspirat. E vorba de Laprida.

Da, numai că Laprida nu era militar ...

Dar a luptat ...

A luptat, sigur, dar în vremea aceea toată lumea lupta, pînă și militarii *(rîde)*, oricît de incredibil ar părea. Știu. Bunicul meu, care era civil, a luptat, într-adevăr ... Întîi, în anul 1853, soldat fiind (soldatul Isidoro Acevedo), a fost rănit de un glonț, la colțul dintre strada Europa (care pe atunci se numea Carlos Calvo) și nu-mi amintesc ce altă stradă. Apoi, a luptat la Cepeda, Pavón, Puente Alsina; și, în afară de asta, în Revoluția din '90, care trebuie să fi fost nu tocmai sîngeroasă, de vreme ce el locuia în casa unde s-a născut mama și unde m-am născut și eu (la intersecția străzilor Tucuman și Suipacha) și, în fiecare dimineață, pe la ceasurile șapte sau opt, pornea la revoluție — tot cartierul știa —; revoluția avea loc în piața Lavalle ... Iar seara, pe la șapte și jumătate, se întorcea de la revoluție acasă, își lua cina și se culca. A doua zi, pornea din nou la revoluție; asta a durat mai bine de o săptămînă, pînă ce s-a predat Alem. Și, tot așa, pleca la revoluție, se întorcea de la revoluție; nu-mi închipui că putea să fi fost din cale-afară de primejdios. Cu toate că, fără îndoială, trebuie să fi murit cineva, și e suficient să moară un singur om pentru ca lucrurile să devină tragice.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI DÂRLĂU

Palatul și poemul la BORGES și COLERIDGE

În ziua aceea Împăratul Galben arătă palatul său poetului.
BORGES, Parabola palatului

În volumul *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires, 1952 — și datele, în această lucrare, sînt importante), în *La flor de Coleridge*, Borges comentează o coincidență stranie legată de geneza poemului *Kubla Khan*. Se știe că în nota publicată odată cu poemul în 1816, Coleridge relatează că într-o zi din vara anului 1797, după ce citise un pasaj din *Purchas. His Pilgrims* ce cuprindea descrierea (preluată după Marco Polo) a unui palat construit de Hanul mongol — și prim împărat al Chinei din dinastia Yuan (mongolă) — Cubilai, adormise și visase acel palat, împreună cu 2—300 de versuri ale unui poem. La trezire a transcris din memorie cele 53 de versuri, fiind apoi întrerupt.

Această notă a făcut din *Kubla Khan*, cum spune Norman Fruman, « cel mai celebru vis literar din toate timpurile » *(The Damaged Archangel*, p. 346). Coincidența constă în faptul că, la rîndul său, Hanul Cubilai, în secolul 13, și-a construit palatul după un plan ce i-a apărut la rîndul său într-un vis. Cel puțin așa susține Fadl Allah Rashid-ed-Din, istoric persan din secolul 14, într-un text apărut în occident mult după 1816, necunoscut de Coleridge: « *Djami-el-Tevarikh*. Aceasta e coincidența care îl frapează pe Borges.

Or se știe că printre temele care îl preocupă pînă la obsesie pe Borges se numără cea a timpului circular, a creației recurente, a simetriilor, jocurilor de oglinzi, sistemelor de corespondențe și echivalențe, compensațiilor și echilibrelor secrete ce guvernează un univers — în concepția lui Borges — absurd și inintelligibil. De aceea, e ușor de înțeles de ce el se lasă atît de ușor captivat de ipoteza că ar exista o relație secretă între cele două vise, datorită — de ce nu —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

existenţei unui arhetip care ar putea inspira crearea, la intervale imense de timp şi spaţiu, prin intermediul unor vise, a unei serii imanente de forme succesive — palat în China în secolul 13, poem în Anglia în secolul 18, şi cine ştie ce alte forme viitoare imprevizibile?[1]

Coincidenţa e atît de fascinantă încît s-ar fi putut ca Borges, procedînd ca şi în povestirile sale fantastice, să inventeze textul persan de dragul simetriei. Dar nu; el a găsit pasajul lui Rashid-el-Din, bazat pe relatarea vizirului de Ghazan Mahmud — descendent direct din Hanul Cubilai — în *The Road to Xanadu* de John Livingston Lowes, apărută în 1927 la Londra: « On the eastern side of that city a palace was built called Langtin, after a plan which the Khan had seen in a dream and retained in his memory. »[2] (p. 358) Oraşul este Kaipingfu, Shang-tu (sau Xamdu în Purchas), capitala de vară a lui Cubilai, în care Hanul stătea, cum spune Marco Polo — sursa lui Purchas — 3 luni pe an. Mai mult, după Rashid-ed-Din, palatul a fost construit deasupra unui lac, care pînă la urmă a pătruns prin pereţi sub forma unor izvoare — amintind de oceanul subteran şi fîntîna din poem. (p. 585)

Lowes a găsit textul lui Rashid-ed-Din în *Cathay and the Way Thither* de Sir Henry Yule (Londra 1866), care deja remarcă primul coincidenţa stranie a visului recurent. Traducerea engleză a lui Yule este reluată în 1875 de S.W. Bushell în *Notes on the Mongolian Capital of Shangtu* şi în 1925 de Lawrence Impey în *Shangtu, the summer capital of Kublai Khan.*

Din păcate, Sir Yule traducea nu originalul persan ci două traduceri franceze anterioare, alegînd de fiecare dată versiunea ce i se părea mai bună. Prima este *Description de la Chine sous le règne de la dynastie mongole, traduite du persan*

---

[1] De pildă, Biblioteca exhaustivă simbolizînd un univers lucid şi atroce, din « Biblioteca Babel »; ascetul indian care visînd un om îl integrează în real, pentru a descoperi apoi cu oroare că şi el însuşi e creaţia unui alt vis (« Ruinurile circulare »); loteria ce se substituie statului, simbol al unei lumi haotice şi arbitrare (« Loteria din Babilonia »); ideea obsesivă că lumea a fost creată de nişte zei subalterni, sau chiar nebuni, motiv pentru care abundă în absurdităţi şi imperfecţiuni (« El Biathanatos », « El Inmortal » etc.), ori că e propriul eşafod construit de un zeu sinucigaş.

[2] « În partea de răsărit al acelui oraş a fost construit un palat numit Lang-tin, conform unui plan pe care Hanul îl văzuse într-un vis şi îl păstrase în memorie ».

[3] « În partea orientală a acestui oraş s-a construit un palat numit Lengtin, pe care Hanul îl văzuse în vis şi al cărui plan îl reţinuse ».

[4] « Cubilai a pus să i se construiască, la est de Cai-ping-fu, un palat numit Lengten; dar în urma unui vis, îl abandonă ».

[5] « La început cu grijă, apoi cu indiferenţă, şi în cele din urmă cu disperare, am rătăcit pe treptele şi pardoseala labirinticului palat . . . Am simţit că era anterior oamenilor, anterior pămîntului. Zeii care îl construiseră erau nebuni . . . sau poate erau morţi . . . Arhitecturii sale îi lipsea finalitatea . . . Era atît de oribil încît simpla sa existenţă şi dăinuire, deşi în mijlocul unui deşert secret, molipsea trecutul şi viitorul şi într-un fel, compromitea aştrii. Cît timp va dăinui, nimeni în lume nu va putea fi îndrăzneţ sau fericit ». (*El Inmortal*, în *El Aleph* p. 15).

Nu întîmplător încerc să găsesc o relaţie secretă între acest palat — arhetip al absurdului, şi cele două palate particulare, cel din marmură al Hanului şi cel din

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

et *accompagnée de notes* a lui Klaproth, apărută în 1833 și care reia o traducere anterioară a lui Von Hammer din 1831, în *Bulletin de la Societé de Géographie*; Yule a ales această versiune pentru pasajul despre palat: « du côté oriental de cette ville on construisit un palais appelé Leng-tin que le Kâan avait vu en songe et dont il avait retenu le plan. »[3] Dar în a doua — *L'Histoire des Mongols* a baronului Constantin d'Ohsson (Haga, 1834) — pasajul sună altfel: « Coubilaï s'était fait bâtir, à l'est de Caï-ping-fou, un palais nommé Lengten; mais à la suite d'un songe, il l'abandonna. »[4] Abia după abandonarea palatului Lengten, în urma unui vis, Hanul a poruncit construirea unui al doilea palat.

Textul persan al lui Rashid-ed-Din — *Djami-el-Tevarikh*, reprodus și de Klaproth în caractere arabe, și bazat pe relatarea vizirului de Ghazan Mahmud, deși ambiguu în pasajul respectiv, are totuși, potrivit lui Paul Bénichou, înțelesul dat de baronul d'Ohsson: Lengten este construit, Hanul are un vis, Lengten e părăsit. (« *tark girifteh* » este expresia persană ambiguă — aproximativ: « a începe abandonarea »). Oricum, nici vorbă de un palat construit după un plan visat și memorat, ci doar de un *al doilea* palat. În schimb, dacă lacul de sub temeliile palatului apare la d'Ohsson, Klaproth vorbește doar de o cîmpie asanată de unde au țîșnit cu timpul noi izvoare.

Deci fascinanta coincidență se datora unei greșeli de traducere. În această formă, seria miraculoasă prevăzută de Borges devine eterogenă, formată din opere neterminate, ca palatul Lengten abandonat de Cubilai, sau poemul *Kubla Khan* întrerupt de Coleridge. Sau, de ce nu, ca palatul absurd descris de Borges însuși în *El inmortal:* un palat aberant cu « coridoare fără ieșire, ferestre inaccesibile, uși colosale dînd către o celulă ori un puț, scări inversate cu treptele și balustrada

---

cuvinte al poetului. Primul, creație a unui demiurg nebun, anterior civilizației și Terrei însăși, nu numai că le-a inspirat pe celelalte două, conform schemei:

Zeu	Arhetip
↙ ↘	↙ ↘
împărat → poet	materie → spirit

dar a determinat și relația univocă de la opera concretă la cea abstractă, de la palatul real la cel din poem, printr-un salt temporal de peste 6 secole. Există aici din nou dorința borgesiană obsesivă de a nega timpul: « Am întrezărit o dezmințire a timpului, în care nici eu nu cred, dar care mă vizitează regulat, noaptea și în amurgul obosit, cu forța iluzorie a unei axiome » (« *Nueva refutacion del tiempo* »), dorință cu originea în idealismul lui Berkeley sau Hume. (« Eul — spune Hume — poate fi considerat ca o sumă de percepții diferite ce se succed cu o rapiditate inimaginabilă. De aici — negarea noțiunii metafizice de eu »).

Mai mult decît atît, iraționalitatea arhetipului determină caracterul arbitrar, incomplet și incoerent al fenomenelor din lumea creată, răul și contradicția ce fac parte integrantă din Univers. « Împăratul muștelor » — echivalentul organic al aceluiași principiu monstruos, guvernează și anorganicul, mineralul univers borgesian. Pentru că, de fapt, palatul e mai mult decît un arhetip demiurgic, el este universul însuși (« Casa e de mărimea lumii; mai bine zis, este lumea » — *Casa lui Asterion*. Și în cele din urmă, el — palatul, universul — se dovedește a nu fi altceva decît un imens labirint. Tot așa cum în poem rîul sacru Alph șerpuiește 5 mile printr-un labirint de grădini (« Five miles meandering with a mazy motion »), cu pomi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întoarse în jos.» Monstruos rezultat al hazardului, himericul edificiu e doar reflectarea grotească a unui univers incomprehensibil; contemplarea sa îndelungată devine insuportabilă. Tot așa cum în poem visul e pîndit de coșmar și cei ce ar vedea palatul construit în aer de către poet ar striga: « Beware ! /Weave a circle round him thrice / And close your eyes with holy dread. » [6].

Dar incongruența celor trei palate, a căror falsă finalitate pare menită să detroneze realitatea în favoarea coșmarului, nu se oprește aici. Dacă s-ar opri, discuția ar fi întreruptă la jumătate, ca și palatul, iar Paul Benichou ar avea dreptate să conchidă că într-un univers haotic și absurd nu se petrece nici o singură minune. Lucrurile n-ar avea nici un sens profund—afară poate doar de absurdul însuși. Adevărul despre Hanul Kubla, dezbrăcat de ambiguitate, ar părea să permită doar acea uimire provocată de non-semnificația lucrurilor.

Însă o demitizare oprită la jumătate nu poate fi convertită în mit. Avem nevoie de a doua jumătate. Ei bine, constatăm că nu doar unul din termenii coincidenței este inexact, ci amîndoi.

Într-adevăr, întregul secol 19 și o mare parte din secolul 20 a considerat *Kubla Khan* un fragment creat în vis. J. Livingston Lowes are o convingere de nezdruncinat că așa stau lucrurile. *A Critical History of English Poetry* (1946) de Grierson și Smith oferă o interpretare tipică: « *Kubla Khan* a fost compus într-un somn provocat de un ‚analgezic', avînd toate caracteristicile unui vis: asociație liberă și incoerență. Deși scurt, deraiază înainte de sfîrșit: ‚fecioara abisiniană' n-are nimic de a face cu subiectul » (p. 341).

O mare parte din faima poemului se datorează presupusei sale geneze miraculoase. Nota care îl introduce e citată mereu în studiile dedicate procesului

---

și rîulețe sinuoasc « sinous rills »), imgine a paradisului, pentru a se prăbuși apoi în infernul Oceanului mort. Dar indiferent dacă războiul profeții în poem de vocile ancestrale reprezintă ori nu pierderea paradisului plasat de Milton în Etiopia (House), dacă Alph este Nilul și Muntele Abora — Amara, sau nu, lăsînd la o parte interpretarea sexuală a poemului (Knight), el poate fi interpretat și ca o afirmare triumfătoare a potențialităților poeziei.

[6] Asta de dragul coerenței argumentării. Dar, pentru simetrie, se poate pe de altă parte observa că atît palatul real cît și cele două — căci de fapt sînt două — palate din poem *sînt, totuși, legate, într-un fel sau altul de niște vise*. Și atunci ambiguitatea este reîntronată. De aceea, pentru a reda echivocității semnificația, iată două parabole complementare, ca și cele două culturi (occidentală și orientală) cărora le aparțin și ele, ca și cele două personaje — împăratul chinez și poetul englez. Una este a lui Coleridge însuși: un om visează că se află în paradis și că acolo i se dă ca dovadă o floare. Cînd se trezește, în mînă ține o floare. Ei, bine? Cealaltă, aparținînd filosofului Daoist din sec. IV î.e.n., Chuang Tzu, e de fapt de inspirație buddhistă: un om visează că e fluture; cînd se trezește nu știe dacă e un om care a visat că e fluture, sau un fluture care visează că e om.

[7] « Ca și pentru Coleridge, la Borges credința poetică ține de o puternică aparență de veridicitate, capabilă să provoace o încetare spontană a îndoielii. Astfel, arta ne poate face părtași la absolut. » (Monegal)

Și abia acum ne putem da seama că de fapt *Kubla Khan* e într-adevăr un poem despre absolut și despre fascinația pe care el o exercită asupra artistului în ipostaza sa demiurgică. Abia acum se poate justifica motto-ul acestei lucrări, prima propoziție din *Parabola palatului*, în care găsim o altă interpretare posibilă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

creator ca exemplu de poem provenit direct și integral din subconștientul artistului, fără ca el să intervină prelucrîndu-l. Relatarea lui Coleridge e atît de amănunțită încît pare plauzibilă — cu toate că e greu de înțeles cum un poem atît de cizelat putea fi compus în somn. De altfel nici nu se cunoaște vreun alt caz similar în istoria literaturii. Greu se țin minte mai mult de cîteva cuvinte dintr-un vis — nu fac excepție nici celelalte vise pe care Coleridge și le-a consemnat. Cu atît mai puțin 53 de versuri!

Și totuși, cînd Elisabeth Schneider, în *Coleridge, Opium and Kubla Khan* (1953), a atacat pentru prima oară convingerea generală că poemul a fost scris în vis, a provocat proteste de genul: «Coleridge e micșorat... făcut să pară un mincinos neruşinat, aproape patologic». Și opinia încă predomină.

Cu toate acestea, n-ar fi singurul caz în care Coleridge ar pretinde în mod fals sau exagerat că își crează poemele în mod spontan, aproape involuntar. Astfel, *Religious Musings*, la care a lucrat doi ani, este prezentat ca rodul inspirației unei seri — cea de Crăciun a lui 1794. *To a Friend, Ode to the Departing Year, Hymn Before Sunrise, The Pains of Sleep*, sînt doar cîteva exemple de exagerări ori modificări ale datei și circumstanțelor creației, pentru a da impresia că posedă acel dar al poeziei în egală măsură cu Wordsworth, «disprețuitorul carnetelor de însemnări», pentru care poezia era revărsare spontană de sentimente intense. Neîncrezător în sine, umilit de permanenta comparație cu prietenul său Wordsworth, Coleridge își disimulează sursele de inspirație, neagă influențele, susține creația spontană — ba chiar onirică — deși structura sa diferită îl face să-și elaboreze îndelung poemele. Așadar, Coleridge nu era psihologic incapabil să inventeze o poveste ca cea care introduce poemul *Kubla Khan*.

— deși indirectă — a poemului: Împăratul Galben (numit în altă parte și Fiul Cerului, în mod evident un împărat chinez), într-o zi, arată palatul său poetului. Ambiguitatea începe de la primul cuvînt: «Ziua aceea», întrucît se dovedește pe parcurs că alaiul imperial călătorește de fapt multe zile și nopți. Poate că «ziua aceea» este acel «illo tempore» mitic în care se petrec evenimentele genezei, ipoteză confirmată de ultima propoziție și de alte elemente din text. Palatul imperial se dovedește a fi o infinită grădină vrăjită, labirintică și paradisiacă, în care se succed alei circulare, oglinzi, turnuri multicolore, trepte, biblioteci și clepsidre. Așadar, din nou ideea obsedantă că paradisul este un labirint infinit, o grădină cu jocuri de apă și fîntîni, ca și în *Kubla Khan*. Nu lipsește nici rîul sacru (Alph?) ce străbate grădina și pe care cortegiul imperial îl traversează în bărci de santal. Ca și în parabola lui Chuang Tzu, sau în cea a lui Coleridge, și aici realul se confundă cu visul, neflind de fapt altceva decît una dintre configurațiile posibile ale visului. Și tot ca în poem, există și aici două palate: unul, palatul propriu zis, paradisul, universul însuși, aparține Împăratului (divinității?), tot așa cum în poem ei aparținea Hanului (să nu uităm, și el Împărat Chinez!). Celălalt, alcătuit din cuvinte, un vers sau chiar dintr-un singur cuvînt, aparține Poetului, și nu este doar un poem, un text în care se oglindește palatul real «întreg și minuțios, cu fiecare porțelan strălucitor și fiecare desen de pe fiecare porțelan, penumbrele și luminile amurgurilor și fiecare clipă blestemată sau fericită a glorioaselor dinastii de muritori, zei și dragoni care îl locuiseră din trecutul nesfîrșit»; mai mult decît o reflectare a universului, *poemul este chiar Palatul, Universul însuși*. «Mi-ai furat Palatul!», exclamă Împăratul, tot așa cum ar striga cei ce ar auzi recitat poemul prin care naratorul din *Kubla Khan* ar construi în aer palatul însorit și peșterile de gheață

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dar, lăsînd la o parte incongruențele din relatare (cine putea prescrie un ‚analgezic' într-o fermă izolată? cum ajunsese acolo o carte atît de voluminoasă și rară ca *Purchas His Pilgrims* ediția din 1614? etc), ori întrebări ca de exemplu de ce poemul nu este menționat niciodată, nicăieri înainte de 1816, dovada că relatarea lui Coleridge este inexactă o constituie descoperirea în 1934 a « Manuscrisului Crewe ». Pe baza variantelor la *Kubla Khan* scrise înainte de 1816, Norman Fruman dovedește că poemul în forma finală n-a fost dictat lui Coleridge în vis, nici scris fără senzația ori conștiința efortului. Nu cuvintele poemului, ci cel mult imaginile lui pot avea o sursă onirică — dar acest fapt nu mai are valoare poetică, ci cel mult una psihanalitică.

Poemul este deci doar *indirect* rezultatul unui vis, tot așa cum palatul lui Cubilai este doar *indirect* legat de un vis. Așadar demitizarea e acum completă; din coincidența care l-a fascinat pe Borges nu mai rămîne nimic. [6] Sau aproape nimic.

Pentru că abia acum putem deduce o guvernare secretă a lucrurilor tocmai din lipsa lor aparentă de semnificație profundă. Abia atunci cînd ne eliberăm pe deplin de prejudecata că miraculosul trebuie să fie spectaculos ori paradoxal, înțelegem că de fapt lumea întreagă e un miracol.

Și abia după ce înțelegem că nu e nevoie neapărat ca opera să fie rezultatul unei magii divine explicite, putem să ne minunăm într-adevăr în fața magiei oricărei Creații. Abia desființînd miracolul îl instaurăm cu adevărat, iar cînd vom avea această iluminare, se va spune despre noi:

« *For he on honey dew has fed*
And drunk the milk of Paradise » [7]

(« I would build that dome in air / That sunny dome, those caves of ice ! / And all who heard should see them there / And all should cry: Beware ! Bware ! » Pentru că în lume nu pot coexista două lucruri echivalente. Articularea cuvîntului ocult aboleşte obiectul pe care îl desemnează: orice nume are puterea magică de a evoca sau de a înlocui obiectul numit. Cu alte cuvinte, se postulează identitatea semnificantului cu semnificatul. E adevărat, nu o identitate formală ci una de conținut, suficientă însă pentru a justifica interfungibilitatea lor, perfecta lor sinonimie în plan ontologic. Ceea ce revine la a spune că poemul, opera de artă verbală substituie și anulează lumea obiectivă, recreînd-o din cuvinte. Tot așa cum, în momentul Creațiunii, Universul a fost creat prin cuvînt, logos, la fel fiecare poem reinstituie o realitate. În final, Poetul, ca sclav al Împăratului, e decapitat, iar textul poemului, cuvîntul sacru e pierdut pentru totdeauna. Așa e și firesc, întrucît el a devenit lumea, iar regăsirea lui ar însemna abolirea acestei lumi. La fel cum nu poate fi regăsită viziunea lui Coleridge despre Muntele Abora din cîntecul fecioarei abisiniene. Nouăsprezece ani (din 1797 pînă în 1816) a încercat Coleridge să întrevadă iar acea efemeră imagine a paradisului, pentru a-și putea continua poemul — pe care l-a considerat mereu un simplu fragment. Dar nu a reușit și pentru acest motiv a trebuit să se resemneze cu forma sa fragmentară, justificînd-o (și îmbogățindu-i semnificația) prin originea sa transcendentă. Deoarece « esența temperamentului lui Coleridge a fost întotdeauna platonică, mistică și mitologizantă, el fiind atras mereu către idealul unei realități transcedente tot atît de puternic ca Platon sau Toma d'Aquino ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cronologie (parțială)

Au știut-o zeloșii discipoli ai lui Pythagora:
Aștrii și oamenii revin ciclic.
BORGES, *Noaptea ciclică*

1280—1295 — Hanul Cubilai, nepot al lui Gingis Han, este primul Împărat al Chinei din Dinastia Yuan (Mongolă) — 1280—1368.

1284 — Împăratul are un vis și cere nepalezului Anico (celebru prin construirea « Pagodei de Aur » din Tibet) să-i înalțe un palat la Chang-tou, la est de munții King-gan, nord-vest de Pekin.

1298 — Marco Polo își povestește călătoria (Cap. « Cuvînt despre Ciandu și despre minunatul palat al Marelui Han »).

sec. XIV Istoricul persan Fadl Allah Rashid-ed-Din scrie *Djamiel-Tevarikh* după relatarea vizirului de Ghazan Mahmud, descendent direct din Cubilai.

1577—1626 — trăiește Samuel Purchas, B.D.

1614 *Hakluytus Posthumus, or Purchas. His Pilgrims, Contayning a History of the Worlde in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and Others;* descrierea palatului în vol. XI cap. 4.

1797 — Coleridge visează și scrie *Kubla Khan* (sau așa pretinde în nota ce însoțește poemul).

1816 — apare *Kubla Khan.*

1824 — *L'Histoire des Mongols* (trad, din persană; fără textul lui Rashid-ed-Din), Paris; fără autor.

1831 — Von Hammer, *La Chine sous la dynastie mongole* (trad. din persană) în *Bulletin de la Société de Géographie* no. 98 (descrierea p. 269).

1833 — Klaproth, *Description de la Chine sous le règne de la dynastie mongole, traduite du persan et accompagnée de notes,* în. *Nouveau Journal Asiatique,* série II vol. 11 (palatul descris la p. 349).

1834 — Baronul Constantin d'Ohsson publică *L'Histoire des Mongols* (trad din persană), a 2-a ediție, Haga-Amsterdam (vol. 2, p. 636).

1866 — *Cathay and the Way Thither* (trad. din fr.) de Sir Henry Yule, Londra (vol. 2 p. 253), reeditat în 1913 de H. Cordier (vol. 3 p. 107).

1875 — S. W. Busheil, *Notes on the Mongolian Capital of Shangtu,* Londra, în *Journal of the Royal Asiatic Society, new series,* (vol. 7 p. 334).

1911 — apare *Djami-el-Tevarikh,* Leyde, London, ed. Blocket, în *E.J.W. Gibb Memorial Series,* (vol. 18—2, p. 464).

1925 — Lawrence Impey, *Shangtu, the Summer Capital of Kubla Khan,* New York, în *Geographical Review* vol. 15, p. 591.

1927 — J. Livingston Lowes, *The Way to Xanadu.*

1934 — descoperirea Manuscrisului Crewe (aflat un timp la R. Southey).

1952 — Borges, *Otras Inquisiciones (El sueño de Coleridge),* Buenos Aires

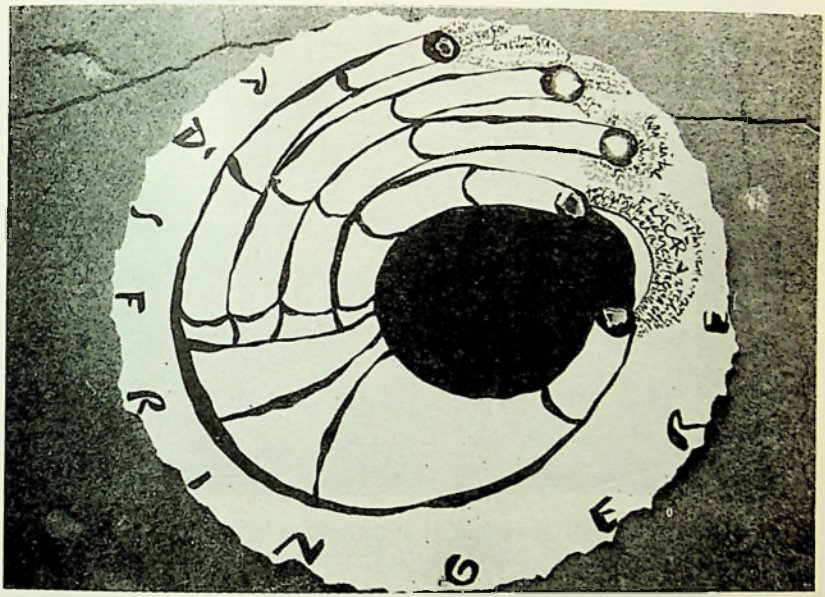
1953 — Elisabeth Schneider, *Coleridge, Opium and Kubla Khan.*

1962 — British Museum achiziționează Manuscrisul Crewe.

1984 — Palatul și Poemul . . .

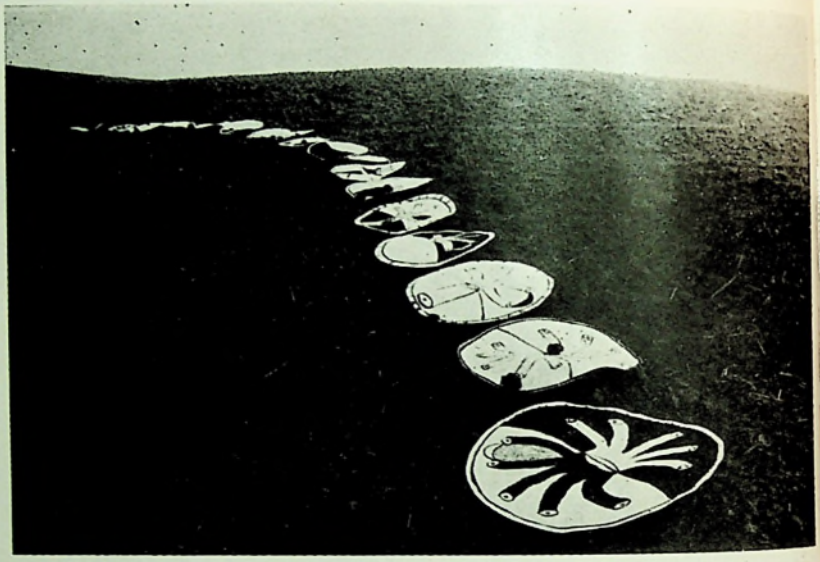
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

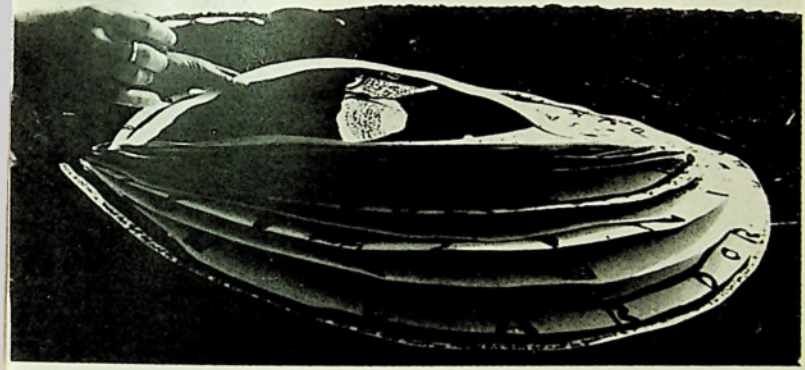


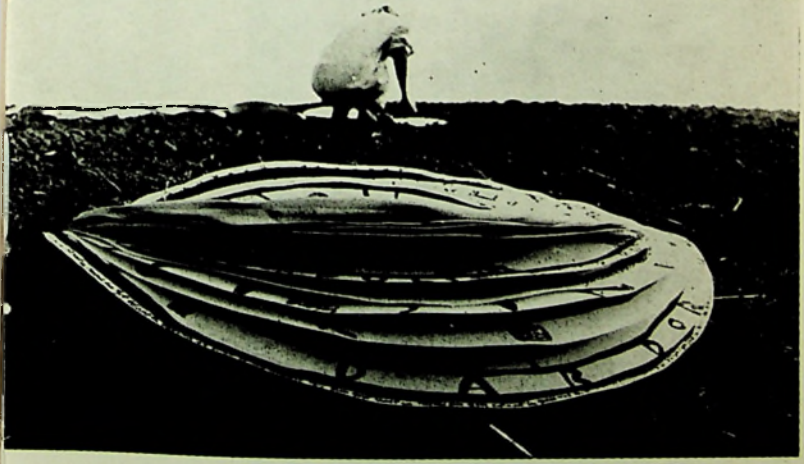
TANGAJ ȘI RĂSFRÎNGERI, itinerariul spațial conceput de Gerendi-Găină Aniko, scoate cartea din finitudinea ei rectangulară, purtînd-o spre o nouă existență, simbolic giratorie. Ieșită în largul cîmpurilor, himera borgesiană a devenit prilej de *acțiune*, incitantă și tonică.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

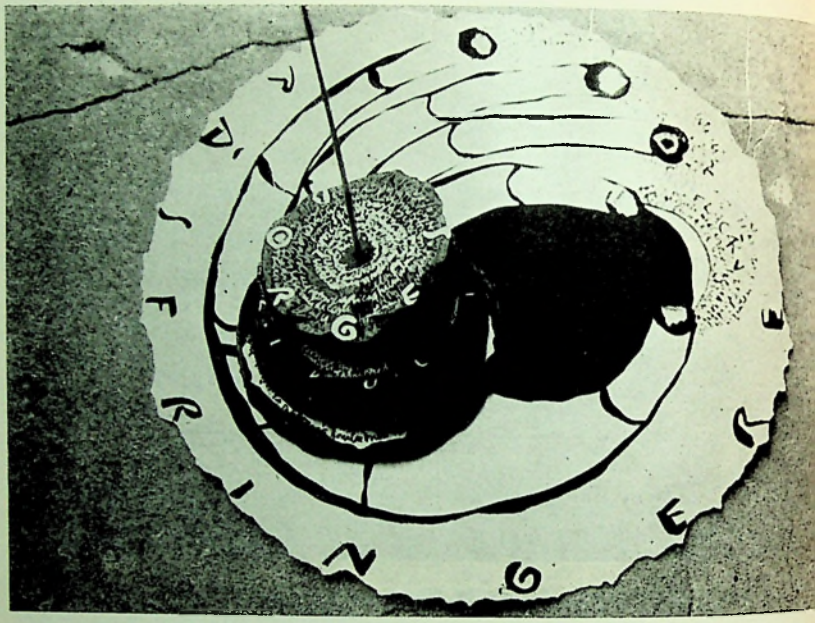


@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şapte poeme despre oglinzi

LAWRENCE DURRELL
LOUIS MACNEICE
EDWIN MUIR
SYLVIA PLATH
THOM GUNN
MARTIN BOOTH

În româneşte de MIRCEA CĂRTĂRESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LAWRENCE DURRELL

JE EST UN AUTRE

El este omul care însemnează-n carnet,
Observatorul cu jobenul negru,
Cu fața ascunsă sub bor.
În trei orașe europene
M-a urmărit cum îl urmăream.

La un colț de stradă în Buda și-apoi
Lîngă biroul portuar o ochire
A dispariției cozilor hainei lui
Dădea aceeași spionată iluminare,
Același nod în gît.

O nouă-ntîlnire a fost lîngă Sena
Cu apele o podea mișcătoare de stele.
Cînd am ajuns la poartă deja dispăruse
Dar fumega pe macadam
Una din țigările lui negre.

Întîlnirea pe scara întunecată
Unde curentul vuia ca un miraj,
Trădarea ei, săruturile ei,
El a fost martor a tot: cît de des
L-am auzit hohotind în camera de alături!

Acum se uită la mine, pe cînd trudesc în noapte
Să moșesc un poem; ochii lui
Reflectă boala lui De Nerval:
O, n-are rost să-ntrebi în casa asta
Oglinzile, deghizamentului lui impenetrabil.

DESPRE OGLINZI

Tu dusă, oglinzile toate întoarse
Zac vuind în casa goală,
Își îndoiesc efortul de a nega
Imaginea apoasă a fețelor elocvente.

Și Fortunatus avea o oglindă
Care l-a înnebunit cînd a crăpat;

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Adormiții în dormitorul lor de sticlă
Au tresărit și-au oftat, dar nu s-au trezit.

Astfel că timpul ciopîrțit nu va mai sîngera
Ci va curge ca un refuz în ceasurile
De pe zidul ospiciilor, din biblioteci și barăci,
Nu bătînd clipa, ci ucigînd.

Oglinzile s-au lăsat de băut ca și lacurile:
(odată rezumau copilăria dragostei)
Și dînd pe dinafară, împrăștiindu-se, înghițind
Ca lumina apelor, arată o față întoarsă,

Cum în capsula ochiului uman
Văzut din infinit, capătul rămas liber al timpului,
un bărbat și-o femeie zăcînd, năuciți de soare,
Într-o vie albastră lîngă marea latină

Se-mbibă fiecare în mintea celuilalt
Ca fitilele lămpilor, inhalînd un ulei de aur.

LOUIS MACNEICE

REFLECTĂRI

Oglinda de deasupra căminului meu reflectă odaia
Reflectată-n ferestrele mele; privesc noaptea-n oglindă
Și văd două odăi, prima unde stînga e dreapta
Și-a doua, din fereastra reflectată, corectă,
Dar stau acolo în spatele spatelui meu. Lustra
Apare-ntreită-n oglinda mea, de două ori în fereastră.
Focul din oglindă împinge două odăi în fereastră,
Focul din fereastră împinge-o odaie în josul terasei.
Odaia mea reală-i strivită între halucinațiile
Nopții, luminii și sticlei, și-n ambele direcții
Dincolo și prin reflectări poți vedea felinarele străzii,
Odaia de dincolo de poartă, iar dincoace odăile mele
În care probabil va intra un taxi prin biblioteca
Unde nu-s cărți pentru citit, și dincolo de focul
Ce nu dă căldură dar pîlpîie lîngă biroul meu
La care nu scriu eu, căci eu nu-s stîngaci.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EDWIN MUIR

CELE TREI OGLINZI

Am privit în prima oglindă
Şi am văzut cîmpul fără de margini
Şi ca pietre sfărîmate în iarbă
Oraşele triste licărind, scînteind.
Viţa cu lemnul sucit
Mizgălea cu mînie roca,
Stelurile munţilor erau ferecate
În mînie de neînţeles.
Drumurile de vînătoare se întindeau
Să ocolească dealul zburător
Să aducă acasă cariera de piatră.
Dar rădăcinile se-mpotriveau îndîrjit
Soarta cumplită durea,
Zidurile se strîmbau de suferinţă,
Orice cărare o lua pieziş,
Morţii stăteau strîmb în morminte.

Am privit în a doua oglindă
Şi am văzut prin răsucitul papirus
Cel nepătat de păcat
Şi nou pentru veşnicie
Tatăl şi mama şi copilul,
Casa cu singurul ei copac,
Patul şi podeaua şi crucea
Şi morţii adormiţi sub movilă.
Dar mica lamă şi frunza
Se-ncovoiau de-o lege furioasă
Spre formele teroarei şi oftării,
De-o lege cîmpul era sfîrtecat
Şi crăpătura despica podeaua,
Copilul liniştit în jocul lui
Se schimba de cum intra pe uşă,
Schimbate erau casa şi copacul,
Schimbaţi cei morţi de sub movilă,
Pentru că binele şi răul zac
În dragoste şi suferinţă inculate.

Dac-aş privi în a treia oglindă
Aş vedea răul şi binele
Stînd unul lîngă altul
Într-o pădure eternă,
Regele înţelept în siguranţă pe tronul său,
Răzvrătitul îndemnînd la răscoală,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Şi fiecare atît de fireşti
Crescuţi adînc în locurile lor
Că dincolo ar fi de dorinţă şi îndoială.
De-aş putea privi aş vedea
Casa lumii deschisă larg
Milioane, milioane de camere
Şi pretutindeni iutele zeu
Arzînd vioi în muncă şi odihnă,
Pacea siluetelor tremurătoare
Tranchilizate în aer,
Unduind de la răsărit la apus,
Şi tu şi eu însumi acolo.

SILVIA PLATH

OGLINDĂ

Sînt de argint şi exactă. Nu am prejudecăţi.
Orice văd, înghit imediat
Aşa cum e, ne-nceţoşat de dragoste sau repulsie.
Nu sînt crudă, ci doar adevărată —
Ochiul unui mic zeu, în patru colţuri.
Aproape tot timpul mă gîndesc la zidul opus.
Este roz, cu picăţele. L-am privit atît de mult
Că-l cred o parte din inima mea. Dar el pîlpîie.

Acum sînt un lac. O femeie se apleacă peste mine.
Cerîndu-mi să-i spun cine e cu adevărat.
Apoi se-ntoarce spre acei mincinoşi: luminările sau luna.
Îi văd spatele şi îl reflect cu credinţă.
Mă răsplăteşte cu lacrimi şi cu agitarea mîinilor.
Sînt importantă pentru ea. Ea vine şi pleacă.
În fiecare dimineaţă faţa ei înlocuieşte întunericul.
În mine a înnecat o fată tînără şi din mine se ridică o femeie bătrînă
Înspre ea, zi după zi, ca un peşte hidos.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

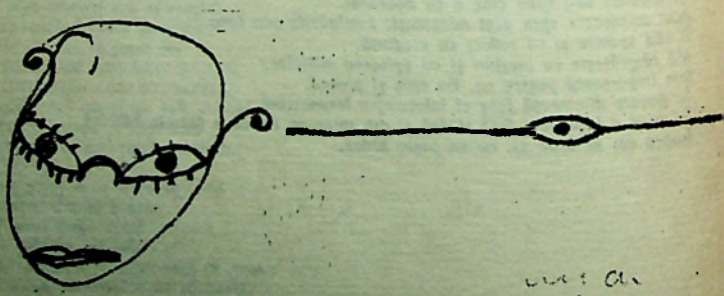
THOM GUNN

OGLINDĂ

Îndepărtat, trăiește acum într-o minusculă sticlă
Încremenit ca de-o vrajă pentru totdeauna la un singur stadiu de creștere
Copacii sînt înfrunziți iar copiii cît ține ziua
Rîd în continuul mers fără efort
Spre ascunzișurile din capătul ierbii,
Iar păsările descriu mari perspective în cîntec.

Încă mai țin Paradisul în zidul grădinii mele.
Nu am pierdut inocența, vai, nu inocența
Ci o fină, dură nestatornicie care se putea fixa
Asupra oricărei noutăți căutate
de minte, de simțuri, totul fiind recompensa
Ce închide lădița cu scule pentru lădița cu trucuri.

Acum chiar eu sînt grădinarul, și știu,
Deși sînt liber să părăsesc cărarea și să rup



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

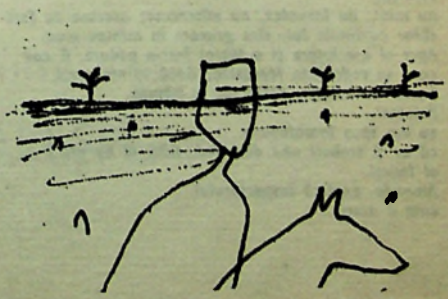
Coapte din ram roşul şi galbenul
Că sînt aici responsabil cu ordinea
(Cît timp le trebuie fructelor să crească
Şi cît munceşti să cureţi patul florilor).

Ud florile cu grijă, dar las
Păsările să ciugulească din măr şi din pară,
Nu folosesc foarfecele sau grebla
Nu leg ramurile căzute
Las buruienile să crească şi-mi folosesc timpul liber
Lenevind pe cîmpuri sau lîngă lac.

Manualele de grădinărit se-ncruntă la neglijenţa asta,
Dar riscurile sînt justificate de vreme.
De ce-ar avea nevoie florile decît de apă?
Mă bucur de verde înainte să-ngălbenească
Şi nu-mi pasă dacă ţăranii mă bănuiesc
Că las turnurile mele verzi în paragină.

Mă văd pe mine însumi într-o oglindă
Înrămat de copaci umbroşi şi plini de cîntec
Şi fructe remarcate doar cînd te bucuri de ele;
O scot din buzunar şi privesc în ea îndelung
Uitînd în bucuria mea
Cum vagabondez din oraş în oraş, descurajat, hulit, fără slujbă.

Fakir străbătător de spaţii, ochi aţintit spre un niciunde, al mirajului perseverent, — în cărţile desenate de DAN PERJOVSCHI, urma insidioasă a lui Klee captează himere macedonskiene.



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARTIN BOOTH

DARE DE SEAMĂ CĂTRE SUPRAVIEȚUITORI

Prieteni,
e adevărat. El pur și simplu s-a ridicat de pe scaun
și a pășit în oglindă. L-am văzut cum intră. A
fost atît de ușor, de parcă ar fi știut drumul;
și,
pe cînd îl priveam,
s-a pierdut în fundal ca și cînd ar fi fost
dincolo de oglindă, nu în ea.
Nu s-a uitat înapoi, n-a făcut cu mîna,
Pur și simplu s-a ridicat de pe scaun
și a pășit firesc în oglindă.
L-am strigat; nu a părut să audă.
L-am strigat iar; nu a răspuns
pînă cînd n-a ajuns la copaci.
Apoi s-a întors și a făcut cu mîna aproape regește
și a vorbit, de foarte departe, dar părea să fie
lîngă mine, chiar lîngă mine.
Prieteni,
el a trimis un ultim mesaj. A spus încet:
— Veți arde. Va veni o zi
cînd copacii vor lua foc de la sine, apa din lac
se va aprinde ca petrolul, florile vor fumega ca zdrențele inflamate
păsările vor pîlpîi ca flăcările, iarba va exploda
ca praful de pușcă, mult praf de pușcă.
— Nu veți fi cruțați, Charles, Amanda, Elisabeth.
— Părul vostru va izbucni în flăcări, ochii voștri
se vor topi, degetele se vor lăți, mîinile vor exploda
în arșiță, în duhoare de carne arsă.
Prieteni,
nu mint, nu inventez, nu născocesc; acestea au fost
chiar cuvintele lui: sînt gravate în mintea mea.
Apoi el s-a întors și a intrat într-o pădure. E cea
care se vede prin fereastră; dacă vă-ntoarceți
puteți s-o vedeți. Peste lac și pășune.
Prieteni,
eu am spus întotdeauna
că ar fi trebuit să-i dăm foc. Căci el nu era
el însuși.
Amanda, explică inspectorului
cum a murit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Darlo Fo într-un exercițiu scenic

O incitație perpetuă

SHAKESPEARE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

«Hamlet» în cheie inversă

DARIO FO

ELISABETA—din întîmplare o femeie

MARIN SORESCU

Vărul Shakespeare

Coz Shakespeare (english version Radu R. Șerban)

Caramitru—Hamlet

ADINA DARIAN

Teatrul britanic în stagiune continuă

LUDMILA PATLANJOGLU

DEBORAH WARNER

Teatru de scenograf, de regizor sau de actor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

«Hamlet» în cheie inversă

Dă-i omului o mască și el îți va spune adevărul.
WILDE

Într-un caiet din vara lui 1986, « Ridotto », revista Societății italiene a autorilor dramatici (SIAD), publică încă în primele pagini o secțiune intitulată « Discurs despre satiră », în care — foarte pe scurt — trei oameni de teatru fac elogiul satirei, « categorie a spiritului ». Punctul de plecare, mărturisit sau nu, în toate cele trei intervenții e că satira pare din ce în ce mai amenințată cu pieirea, fie pentru că e sufocată de concepțiile represive ale autorităților, fie pentru că tocmai aceste autorități sunt atît de ridicole și de fărîmicioase încît tale orice posibilitate de critică prin sarcasm: « Lașule ! Tu ucizi un mort ! », citează foiletonistic Silvano Ambrogi (autorul *Birocratosaurilor*, comedie reprezentată și la Naționalul din Iași, în anii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

'60) și continuă: « Cînd, pînă la urmă, Regele e într-un mod atît de explicit Bufon, Bufonul nu mai are săgeți de lansat în țintă. Gîndiți-vă la norul radioactiv. Dacă oamenii de știință anunță (cu toată seriozitatea) că nu e indicat să se bea apă din băltoace și șanțuri, de parcă acesta ar fi obiceiul cel mai răspîndit de pe Terra, înțelegeți de ce satiricul nu mai are nimic de spus. Poate doar să ia notițe, să se transforme în arhivist ». Și toate acestea în Italia, acolo unde s-a născut satira și unde « bietul » Quintilian, precizează Ambrogi, apucase să proclame: « Satura tota nostra est » ! Mai optimist se arată, în schimb, Antonio Nediani, și mai dialectic, cu condiția de a se respecta premisa interdependenței artă-libertate: « Acesta ar fi momentul să se susțină că — în artă — omul afirmă acea libertate de care viața îi frustrează încontinuu. . . . după cum — de altfel — nu poate să existe artă fără libertate ». Neniani nu l-a citit, poate, pe Lukács, dar ajunge pe căi proprii la concluziile filosofului: « Un vis de libertate, iluzoriu? Da, dar un vis necesar, pentru că — în el — omul imaginează ceea ce ar vrea, înfrumusețează ceea ce întîmpină dificultăți ca să fie frumos, se ușurează de ceea ce nu îi e îngăduit nicicînd să se ușureze. Dar în această intensă, pasionată imaginare a iluzoriului, omul conferă concretețe — imaginativă, dacă vrem — lucrurilor la care aspiră în mod ideal, definind însă această aspirație prin linii din ce în ce mai raționale; iar o atare raționalitate se coace pînă cînd ajunge să propună — ea însăși — noi, concrete și mai înaintate realități (. . .) Adevărul e că arta-teatru, în propriile ei propuneri de fantezie, sugerează și un « cum trebuie să fim » care pregătește noi moduri de a fi: la fel ca știința și tehnologia. Prin urmare, arta-teatru, precum știința, încredințîndu-se propriei libertăți ideatice, împinge lumea înainte în măsura — tocmai — în care. . . . progresul nu e decît descoperire și experimentare progresivă a libertății. De unde — și nu se putea altfel — nevoia de satiră. Satira nu e decît reacție liberă și zeflemitoare la dezarmoniile realului. O descriere accentuată a « negativului » pentru a-i exalta, cu credință entuziastă, « pozitivul » specular, răsfrînt în oglindă ». În sfîrșit, Roberto Mazzucco (cunoscut și el cititorilor « Secolului 20 »), evocînd « oțetul italic », *italum acetum*, și tradiția « giullarilor », subliniază faptul că trăim « timpuri de decadență intelectuală, de structuri care se destramă, de valori care dispar. Și, prin urmare, timpuri de derizIune, de transgresiune, de satiră », și încheie într-o viziune istoristă: « Umorismul însoțește o clasă în ascensiune — vezi secolul al XIX-lea —, parodia urmărește moleșirea componentelor sociale și neputința lor, dar numai satira e cea care stigmatizează, arde, înflerează și ne determină să gîndim. Trăim timpuri de satiră. La muncă, dar ».

« Satira e eficace și înțeleasă pentru că adună laolaltă spiritul plebeu și cultura », ne mai reamintește Mazzucco, iniesnind fără să vrea sau dimpotrivă vrînd, tranziția spre următoarea rubrică a revistei, « Ridotto Testi » (texte de piese), al cărei spațiu e ocupat de o comedie a lui Dario Fo, *Dio li fa e poi li accoppa* (Dumnezeu îi face și pe urmă le dă la cap), satiră piperată a răpirilor și asasinatelor plătite (politice, teroriste, mafiote), la ordinea zilei în Italia. Într-adevăr, o posibilă — deși nu completă — definiție de dat vocației satirice a lui Fo cuprinde fără îndoială tocmai « accesibilitatea » (popularitatea) sensurilor și tîlcurilor, drenată de subtile filtre culturale. Pentru a obține, însă, o imagine mai amplă și mai completă a personalității artistice — de creator și de interpret — a lui Fo e neapărat nevoie să se țină seama de alți doi factori, decisivi: pe de o parte, « legătura vie, mulată în realitatea de toate zilele » cu *politica*, pentru ca teatrul să se transforme într-un instrument de comunicare, comentare și denunțare a vieții private și publice — în aspecte concrete, mărunt existențiale, ca și în noduri « istorice » — și, pe de altă parte, aprofundarea maximă a tehnicii scenice (vorbire, gestualitate, mișcare), însușirea fără reziduuri a brechtienei « științe artizanale a teatrului », impregnarea expresiei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Franca Rame,

literar/scenice cu datele celei mai serioase profesionalități, inclusiv capacitatea fantastică a improvizației, în tradiția « commediei dell'arte », adusă la zi. În acest sens, simpla invocare a unor titluri de piese are darul de a configura crezul militant, « național popular », al autorului: *Settimo: ruba un po' meno* (Porunca a șaptea: fură ceva mai puțin, 1964), *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille: per questo lui è il padrone* (Muncitorul cunoaște trei sute de cuvinte, patronul o mie: de aceea el e patronul, 1969), *Morte accidentale di un anarchico* (Moarte accidentală a unui anarhist, 1970), *Tutti uniti, tutti insieme... ma scusa, quello non è il padrone?* (Toți uniți, toți împreună... pardon, dumnealui nu cumva e patronul?, 1971), *Pum, pum: chi è? La polizia!* (Bum, bum: cine-i? Poliția!, 1972), *Tutta casa letto e chiesa* (Toată casa, pat și biserică, în colaborare cu Franca Rame, 1977), la care se adaugă altele, mai puțin străvezii, dar nu mai puțin polemic semnificative, cum sunt *La signora è da buttare* (Doamna e de aruncat, 1967), *Mistero buffo* (Mister buf, 1969), *Non si paga, non si paga!* (Nu se plătește, nu se plătește! 1974) sau *Storia della tigre ed altre storie* (Povestea tigrului și alte povești, 1979).

Firește, toate aceste scrieri sunt direct condiționate de modalitatea personală, singulară, de a gîndi și face artă (scenică) a lui Fo, și nu vor lipsi, desigur, profețiile

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

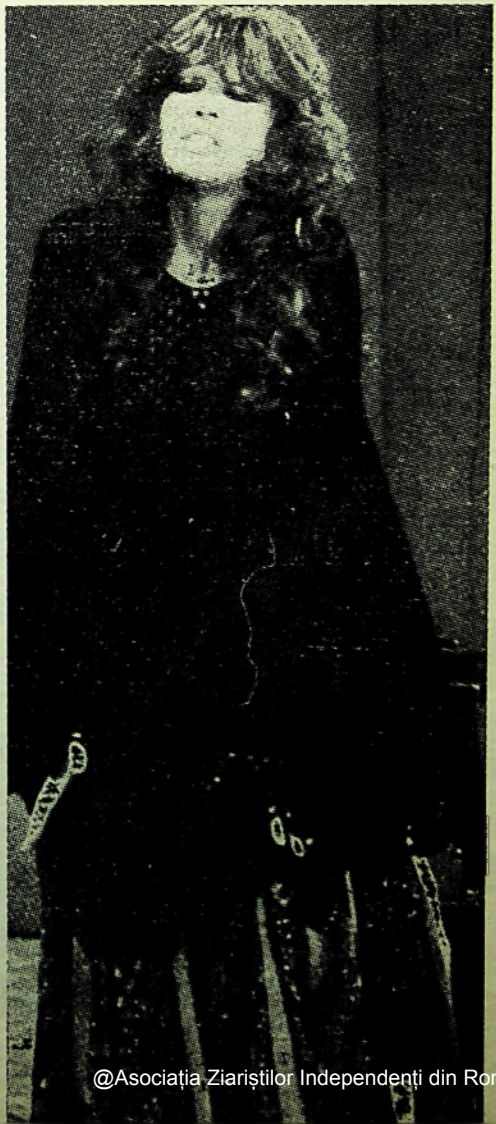
unor critici care vor decreta — ca și în cazul lui Pirandello sau al lui Eduardo De Filippo — anularea teatrului lui Fo o dată cu dispariția fizică a actorului-autor și chiar cu aceea a companiei acestuia, « La Comune », bazată pe consorțiul cu Franca Rame, actriță, soție și, în ultimii ani, co-autoare de texte. Că o asemenea ipoteză nu rămîne viabilă este demonstrat încă de pe acum de « traductibilitatea » lucrărilor lui Fo, pînă și a celor dialectale (ca *Misterul buf* sau ca pateticul monolog *Medeea umbră*, adică pus în gura unei țărănci din Umbria). Pe de altă parte, dramaturgia lui Fo — după epuizarea unor faze experimentale — dă semne tot mai vădite de « clasicizare », de așternere în matca unei expresivități mai apropiate de tradiția « înaltă », chiar dacă nu se lasă ferecată în canoane, păstrîndu-și — oricît de elaborate — spontaneitatea și dezinvoltura începuturilor. Așa se explică, bunăoară, conduita și tonurile din *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (Elisabeta: din întîmplare o femeie, 1984), unde motive shakespeareene se întîlnesc cu *grammelot*-ul tradiției satirice populare engleze (echivalentă a « commediei dell'arte »), pigmentate cu aluzii « anacronice » la evenimente și moravuri contemporane nouă.

Dar Dario Fo mai viu ca oricînd, abia a împlinit 60 de ani, e în plină maturitate, culegînd roadele unei experiențe politice și culturale îndelungate, deloc ferită de vicisitudini și de dureroase expuneri la persoana întîi, dar nici ocolită de recunoaşteri entuziaste și de elogii măgulitoare, cum s-a întîmplat de curînd cu ocazia primului, mereu amînatului, turneu al perechii Fo-Rame în Statele Unite. De aceea, pentru cei care l-au văzut (și eventual cunoscut personal) pe Dario Fo în actul încrucișării (și simultan al explicării) propriului teatru e o datorie obligatorie să vorbească și să scrie despre o asemenea unică, extraordinară, întîlnire. Un asemenea privilegiu l-am avut și eu.

Dacă se admite că ar exista — și astăzi — un prototip al actorului de teatru, desigur postromantic, postdecadentist, fără plete și pelerină, fără poze emfatice și inflexiuni ostentative ale vocii, dar cu o amprentă distinctă, totuși, în vestimentație și comportare, ca o marcă înregistrată a profesiunii — Dario Fo e cu totul străin de o asemenea fizionomie publicitar semnificativă. Înalt, zvelt, cărunt de cîțiva ani încoace (s-a născut în 1926), aproape imperceptibil dințos, Fo are o figură comună și poate trece cu ușurință drept avocat (unul care practică și schiul), funcționar, profesor de desen, inginer, medic sau chiar comis-voiajor. Aceasta înseamnă că întreaga sa zestre expresivă își are centrul în interiorul propriei persoane, de unde iradiază sub rigurosul control al unei inteligențe și al unei sensibilități teatrale disciplinate pînă la asceză, ceea ce face din corporalitatea actorului un instrument de interpretare stăpînit la perfecțiune, iar din gîndirea sa un exemplar act de cultură trăită. Și de artă, se înțelege. Nu e prea greu de ghicit că Fo a fost influențat, la început, de Brecht, învățînd cum să-și domine setul tehnic de mijloace și procedee — pe scenă sau la masa de scris — și depășind repede pericolul autodogmatizării brechtiste, căreia îi propune, cum notează un spaniol, León Monleón, « o alternativă mult mai proaspătă, mai viscerală, încărcată de impulsuri provocatoare și, în definitiv, mai mediteraneene și latine ». Dar să nu mă las prea lesne furat de judecăți generale, ci să descriu imediat itinerarul cunoașterii, din partea mea, în două zile, a lui Dario Fo.

În iunie 1979, Institutul Dramei din Italia (IDI) și Asociația sindicală a scriitorilor de teatru (ASST) au organizat la Roma un al II-lea Colocviu internațional al traducătorilor europeni de teatru italian. Fără ca invitații străini să știe, cu aceeași ocazie ASST și-a ținut, în paralel, și adunarea de alegeri a noii conduceri: proaspăt reales ca președinte, Dario Fo a apărut într-o după amiază la lucrările Colocviului, ascultînd atent observațiile, doleanțele, lamentele tălmăcitorilor. Prima impresie, după ce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Franca Rame

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

l-am identificat la masa prezidiului, a fost — dincolo de înfățișarea aparent banală de care am amintit — cordialitatea: mulțumit, se vedea limpede, de reînnoirea investiturii (onorifice) votate unanim de colegii săi de breaslă, Fo ni se înfățișa ca o persoană educată și afabilă, zîmbitoare și disponibilă, și abia o vagă stricteță a mișcărilor și, pe urmă, a vorbirii, lăsau să se presimtă încărcătura explozivă, incendiatoare, a celui mai slobod satiric al contemporaneității. Traducătorii — mai ales cei din țările non latine — loveau cu ciocane greoaie în nicovala limbii autorilor italieni a căror politețe față de public (dar și față de traducători, mai ales) consta în folosirea unui lexic și a unor structuri sintactice deseori influențate, la cei mai vii dintre ei, de dialect și de graiul regional, local. Se cerea elaborarea de dicționare speciale, ba chiar și de îndreptare pentru corecta înțelegere și interpretare a textelor. Fo i-a ascultat pe toți și după aceea s-a ridicat pentru a lămuri și recomanda cea mai adecvată atitudine de adoptat în activitatea translatorilor de literatură dramatică. Am reprodus esența acestei « prelegeri » — trădînd o certă propensiune spre pedagogie, ca și spre o gîndire autonomă asupra artei sale — la Colocviul național de traduceri din literatura universală din 1980: nu dialectele și graiurile se cuvine a fi studiate — în gramatici normative — de către tălmăcitori; ceea ce ei citesc în teatrul lui Goldoni, bunăoară, nu e venețiana propriu-zisă și nici în teatrul lui De Filippo — napoletana; de bună seamă, persistă în ele reminiscențe, elemente, sonuri, ritmuri din aceste dialecte, dar — scriitori autentici — ei își creează « propria » limbă, sunt autentici creatori de limbă (cum ar fi, la noi, Caragiale): așadar, cei care realizează versiuni în limbi străine ar face bine să cunoască nu atît venețiana sau napoletana, cît « limba lui Goldoni » și « limba lui Eduardo », ba chiar și limba fiecărei piese în parte.

Am descoperit, astfel, în Fo un intelectual de primă mărime și îmi închipui ce trebuie să fie « commedia dell'arte după Fo », mai exact *Istoria măștilor*, spectacolul, de fapt o « conferință ilustrată », cu care autorul-actor-pedagog a vizitat acum doi ani Anglia, la Festivalul de la Edinburgh. « Nu un spectacol — consemna Robert Page în « The Times » — ci miriade de spectacole: snopi de personaje ivite din cornul abundenței actorului (...) Masca, singură, e supărător de inertă, lipsită de viață, dar atunci cînd e însuflețită de cel care o poartă atrage asupră-și o magică putere primitivă. Fo își leagă tot timpul monologurile de politică și de tradițiile populare. A studiat ritmurile, dansurile și cîntecele meșteșugarilor și, incredibil, transformă mișcarea vîslirii unui gondolier în pavana de la curte, încununînd toate acestea printr-o promptă transferare a gesturilor muncitorilor de la o linie de montaj din uzină în rock'n'roll ». Iar Rosalind Carne, în « The Guardian », despre aceeași demonstrație: « Acest maestru de « bufonerie » ne arată toate trucurile meseriei sale. Îmbracă măștile de piele ale lui Zanni, Pantalone, Arlechin, și, de cum le schițează mișcările brațelor, un vîrtej de imagini dramatice țîșnește la suprafață. Nu e vorba doar de pura « commedia dell'arte », ci și de Goldoni, Shakespeare, Molière, operele lui Mozart și întreaga tradiție burlescă a teatrului popular ». Astfel, a fost natural ca modul în care Fo demonstrează cum gestualitatea lui Arlechin provine din mișcările gondolierilor și vîslașilor din laguna venețiană să fie socotit « unul dintre momentele cele mai interesante ale spectacolului celui mai sugestiv din săptămîna Festivalului » (Michael Ratcliffe, în « The Observer »).

Dar participanții la Colocviul roman din 1979 nu au fost nevoiți să aștepte turneele companiei lui Fo, fiindcă, nelăsîndu-se prea mult rugat, artistul i-a invitat pentru seara următoare la un recital extraordinar, oferit exclusiv în cinstea lor, cu concursul partenerei sale, Franca Rame. Într-adevăr, recitalul a fost extraordinar, absolut ieșit din comun. În una dintre săliile cele mai mari ale Romei, « Giulio Cesare », am asistat timp de aproape trei ore la un spectacol unic, nicicînd și nicăieri văzut și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

auzit înainte. Începutul l-a făcut Franca Rame, cu un monolog din *Toată casă, pat și biserică* (« O femeie singură »), satiră savuroasă a exploatării și « alienării » femeii în familia mic burgheză de tradiție apăsat masculinistă. După pauză, Fo, care pînă atunci fusese de față ca spectator, în rînd cu noi toți, s-a urcat pe scenă în obișnuita lui « ținută de stradă »: pantaloni de catifea neagră și un maiou sportiv care să-i lase complet libere mișcările; singur și necesar accesoriu, un microfon cu colier, petrecut în jurul gîtului, și prelungit într-un cablu nesfîrșit îngăduind parcurgerea și acoperirea fără poticneli a întregii imense scene. Această absență de « toaletă prealabilă », în cabină sau în culise, această organică « tranziție » din stal în scenă subliniază nu numai radicalul antivedetism al lui Fo (sau propune un alt fel de vedetism, mai « democratic »?), ci, mai ales, voința sa programatică de a-și « laiciza » profesiunea, asigurîndu-i un maximum de transparență în raport cu publicul. Așadar, pe scena netedă și vastă ca o esplanadă, Fo cu sine însuși, în lumina brechtiană totală a rampei și a sălii, neascuns de ambiguitatea metaforistă a vreunui efect de clarobscur. Cu o voce, de asemenea, « de stradă », își anunță programul: va interpreta monologul *Povestea tigrului*, proaspăt creat (în 1979) după ce l-a ascultat trama, într-o piață din Shanghai, din gura unui « cantastorie », a unui « aed » chinez (în 1975). Dar Fo nu intră direct în monolog, ci își acordă răgazul unei « încălziri », umplut cu ceva ce s-ar putea chema o « informare politică » la zi. Aproape tot ceea ce am văzut și auzit la jurnalele TV din ajun — evenimente și personalități politice — e trecut în revistă de Fo, cu o repeziciune și cu o eficacitate expresivă uluitoare, stupefiante. Cum? La modul parodiei? Da, și la modul parodiei. Apelînd la pantomimă? Evident. Recurgînd la imitații? Și la imitații. Reproducînd pasaje din cuvîntări, declarații, interviuri, comentarii? Da, dar cu puține vorbe rostite răspicat și cu cele mai multe topite într-o păsărească de bîiguieli furate coloanei sonore a actualității, pe care tradiția anglosaxonă a numit-o *grammelot* (pentru a mă face înțeles: cam ca în faimosul motiv al Titinei lui Charlot din *Timpuri noi*). În relatarea gazetărească a faptelor, Fo mizează pe metonimie și stilizare. Asemănarea cu personajele evocate e sugerată prin cîte un singur element, considerat esențial, « tipic », un *gag*: cutare papă (decedat) rîdea toată ziua la oglindă, cutare om politic, dimpotrivă, nu rîde niciodată, alt papă voiajează fără încetare, dar se lovește cu capul de pragul de sus al ușii avionului și așa mai departe, în zece minute aflăm tot ce s-a petrecut în ultimele 24 de ore în Italia și în lume: faptul nud și comentariul de cuviință (dar nu și cuvîncios), la flacăra cînd fierbinte, cînd rece a satirei, deoarece satira nu se volatilizează în efemeride ziaristice, ci pătrunde în carnea faptelor și răzbate relele societății pînă la os. Încă din acest inedit hors-d'œuvre, talentul lui Fo se proiectează uriaș pe fundalul scenei, ca al unui solist cu o prezență enormă, care își folosește vocea și trupul înalt și flexibil pentru a crea efecte de o mare comicitate barocă. În această rapidă mișcare a minții, Fo, care l-a citit temeinic pe Gramsci, răspunde într-un fel foarte personal la întrebarea acestuia: « Cum să procedăm, așadar, în studierea istoriei? Să ne oprim asupra faptelor bogate în consecințe? Dar în clipa cînd iau naștere aceste fapte, cum să știm noi cît de bogate în consecințe vor fi ele, în viitor? ». Fo răspunde și, cine știe, « riscă » să « ghicească », să nimerească — dintr-o multitudine — și pe cele bogate în consecințe în viitor, sesizate pe loc, ca un trimis special al unei televiziuni independente. Dincolo, deci, de ideile și impulsurile emotive stîrnite de tradiționalul « cabaret politic ». Secretul lui Fo, al conduitei sale artistice, rezidă în profunda convingere că publicul (pe care-l invită să asiste la repetiții), și nu doar cel din Italia, e foarte însetat de politică: « Cînd atingi coarda potrivită, îți dai seama că mulți gîndesc ca tine ». »

Autorul *Misterului buf* modern a repetat această constatare și în timpul unui recent turneu (triumfal) în Statele Unite, unde, la Washington, a intrat în scenă și s-a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

adresat pe nepusă masă spectatorilor, asumînd înfățișarea lui Ronald Reagan: « Cauza chiriașilor săraci vor face bine să o apere chiriașii mai puțin săraci. Ce manie e asta să recurgeți tot timpul la birocrați? Nu știți că birocrații au de lucru? Cît despre rest, nici o problemă, de rest mă îngrijesc eu... » Publicul înțelege din zbor și aplaudă. « Ce v-a apucat? Aplaudați? Nu vă dați seama că e președintele vostru? Rușine. Noi, italienii, îi respectăm mai mult pe președinți! » Aplauze înnoite. « Cînd am făcut scena cu Reagan — mărturisea Fo unui ziarist —, cu Reagan care (după gafa cu înfometații, care, zicea el, sunt înfometați numai pentru că nu se pricep să completeze formularele), vrînd să se încadreze în corul celor ce cîntă în toată țara, nu știe cuvintele și învîrte în mînă, ca un școlar, o foaie de hîrtie cu textul dar nici așa nu izbutește să cînte.... ei bine, în momentul acela teatrul s-a prăbușit sub tunetul aplauzelor! » Pe acest temei, « Washington Post » a scris că Fo e un geniu...

Și nu se strecoară, cred, nici o exagerare într-o astfel de definiție, de îndată ce mi-a răsărit și mie pe buze, după ce am văzut *Povestea tigrului*. La origine, am mai spus-o, e un basm chinez, o « baladă », țesută și îmbogățită treptat-treptat în timpul Marșului celui Lung al comuniștilor care a dus, în final, la crearea Republicii Populare Chineze. Un apolog, o alegorie al cărei erou, e, într-adevăr, un tigru, dar nu unul personificat, reprezentat simbolic printr-o siluetă umană: nu, Fo este însuși tigrul, acel tigru de legendă căruia luptătorii revoluționari îi cer ajutorul și el îi ajută, bătîndu-se eroic, cu toată forța, cu toată ființa lui felină. Înlesnită și de vitejia tigrului, victoria e cucerită, peste oameni și lucruri se așterne din nou pacea: dar unde mai poate fi de folos un tigru în timp de pace? Firește, numai la grădina zoologică, închis într-o cușcă. Fo e sublim, emoția pe care o provoacă e a celei mai înalte, nobile vibrații morale și politice și trebuie văzut, cu nodul în gît, cu cîtă conștiință de sine (nu instinct) tigrul său croiește rarişti de panică în cîmpul dușmanilor, cu cîtă credință se leagă să stea de partea dreptății și a celor mulți și umiliți. « Toți avem cîte un tigru în noi — comenta mai tîrziu, în 1984, cronicarul lui « Diario 16 » din Madrid — iată mesajul pe care ni-l comunică Fo, dar această vietate este, în genere, instrumentalizată după bunul lor plac de către mandarini. Uneori, aceștia sunt interesați ca tigrul să coboare în arenă și să lupte, alteori le convine să rămînă închis în cușitile grădinii zoologice. Noroc că există tigri ca Dario Fo, cărora nu li se poate astupa gura cu căluşul, deși sunt nevoiți să lucreze în această mare temniță de cristal care e teatrul ». Iar tigrul se plimbă nu numai în monologuri, ci și în comediile, în piesele, în dramele (camuflate) ale lui Fo, cu aceeași supleţe și energie.

Cultura, profesionalitatea întemeiată pe mijloace din ce în ce mai rafinate, capacitatea de originală invenție scenică (scris / vorbită), maturizarea felului de a fi și de a face teatru, fuziunea unor stiluri diverse (fără a produce hibrizi), l-au condus pe Dario Fo în direcția unei comportări de amprentă « clasică ». Aceasta e, cel puțin, impresia imediată pe care o lasă lectura comediei *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Autorul pleacă, de data aceasta, de la o intuiție fericită — verosimilă în plan dramatic, documentabilă și în plan istoric — pe cît de simplă, pe atît de eficace: *Hamlet* este, de fapt (pentru Elisabeta, regina Angliei), o piesă cu cheie nu doar pentru că Danemarca cea putredă e însăși Anglia domniei sale, ci îndeosebi pentru că, în realitate,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și bazează formula metaforică pe o interschimbare de sexe, prin care dramaturgul o « îngînă », tocmai, o parodiază pe Elisabeta. Hamlet, ca femeie, e Elisabeta, curat Elisabeta, ei au frămîntări și biografii comune; Henric VIII, tatăl Elisabetei, nu e decît mama lui Hamlet, în timp ce Ana Boleyn, mama Elisabetei, este însuși tatăl lui Hamlet și așa mai departe. Pînă aici, desigur, avem un joc, un cadril amuzant, pe care de altfel îl și repetă, în piesa lui Fo, o Elisabetă domestică gata să ofere spectacolul unor ample pasaje din textul poetului. Shakespeare, prin urmare, devine în ochii Elisabetei un conspirator, aliat cu dușmanii organizați (sau « izolați ») ai puterii regale, și, de aici, întreaga succesiune de situații ambigue, viguros caligrafiate de Fo cu cerneala lui Shakespeare în « culori inverse » și « reliefuri comice », care fac din *Elisabeta: din întîmplare o femeie* un seducător pandant al problematismului din *Hamlet*, cu punctul arhimedic mutat de la Elsenor în Iondoneza Court of Saint James.

Ceea ce face deosebit de interesantă piesa lui Fo nu e, însă, după părerea mea, nici raportul polemic dintre putere și artă, nici chiar denunțarea — gravă — a disoluției Englitercei, ci restituirea speculară, prin reflex de « mirază », cum spune reginei un personaj, a unei mai fine interpretări de dat înseși tragediei shakespeareene, a cărei rescriere în palimpsest devine tragicomedia lui Fo. O interpretare — dintre miriadele de interpretări ce s-au dat și se mai pot încă da —, menită, în orice caz să depășească ipoteza/variantă oferită de Andrei Pleșu în cronica la *Hamletul* de la « Bulandra » (în « Arta », nr. 3/1986). « Care e în definitiv problema, lui [a lui Hamlet]? Incapacitatea de a trece de la *virtualitatea (mentală) a justiției*, la *actualitatea răzbunării* », e de părere Andrei Pleșu și conjectura sa, recunosc, o fi fost cîndva ispititoare. Numai că astăzi e verificat inexactă, inactuală, ca să folosesc terminologia eminentului critic de artă. « *Hamlet* ca tragedie a îndoielii sau, mai rău, a nehotărîrii nu poate fi justificat — scrie Gabriele Baldini în excelentul său *Manualetto shakespeariano* (Einaudi, Torino 1964), adăugînd: — am văzut cum Hamlet nu are deloc îndoieli asupra diagnosticului propriei boli, încît îi statornicește originea în frîngerea timpurilor; și că face să intre în acțiune toate mijloacele posibile pentru a repune ordine, cel puțin, în dezordinea daneză. După cum nu are Hamlet îndoieli, în sfîrșit, că dezordinea cea mai mare și iremediabilă e aceea, tocmai, a condiției umane ». Schema și funcția de *revenge tragedy* (tragedie a răzbunării), dragi lui Thomas Kyd, sunt îndeplinite: « ... la coborîrea ultimei cortine — precizează Baldini — trebuie să convenim că uzurparea tronului tatălui său a fost pedepsită prin uciderea de către Hamlet însuși, să nu uităm, a vinovatului, și că rușinea mamei a fost dată pe față, proclamată, și că ea, prin conștiința și recunoașterea propriei vini, a apucat pe drumul răscumpărării, al mîntuirii. În ceea ce privește dezordinea daneză, se pare că Hamlet a făcut tot ce i-a stat în putință, iar eforturile sale nu sunt prin nimic diminuate de împrejurarea că el nu le va putea culege roadele și că va trebui să le cedeze, ca moștenire, lui Fortinbras ».

Reprezentată între 1599 și 1601 la Londra, ca și în orașele universitare Oxford și Cambridge, tragedia lui Shakespeare apare tipărită, pentru prima oară, în 1603, adică în anul morții Elisabetei: în consecință, textul pe care îl citește și îl glosează

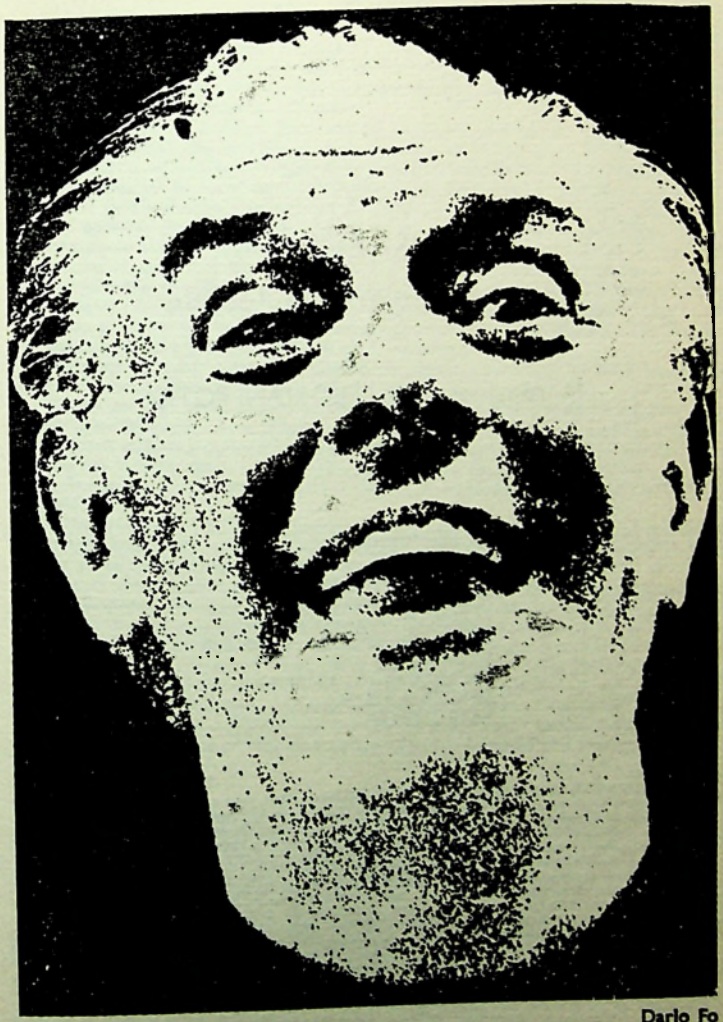
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și îl «joacă») regina, cu asiduitate, în piesa lui Fo, trebuie să fi fost un exemplar scris de mînă, o copie pentru uzul actorilor. Pînă la prevestirea coborîrii lui Fortinbras, oricum, regina nu ar avea de ce să fie prea supărată pe Shakespeare: analogia dintre Fortinbras și vărul Iacob de Scoția, în schimb, e de natură să-i trezească bănuieli (chiar dacă, în piesa lui Fo, ele apar disimulate). Dar nici cu această observație nu am centrat amintitul problematism al lui Hamlet, văzut mai ales din unghiul subiectiv al Elisabetei. Femeie de o binecunoscută inteligență, «femeie-bărbat», aceasta intuiește măcar, cu obidă, dacă nu chiar are revelația deplină, că *Hamlet* reprezintă un gest de trădare mai profund din partea lui Shakespeare: *Hamlet* marchează trecerea de la «elisabetism» la «iacobism», la o altă calitate umană. Fenomenul a fost scos în evidență cu multă acuitate de același Baldini: «Iacobismul lui Hamlet, ceea ce e totuna cu a spune actualitatea mereu recurentă a dramei, este cuprins, poate, în următoarele două constatări: ceva a fost violat în armonia naturii; omul nu mai e cel ce și-a imaginat a fi cîndva. Și, o dată cu această dezamăgitoare revelație, se anunță și cealaltă: timpurile ieșite din țițîni se destramă în corupție fățișă; omul care s-a născut să o suporte e cu atît mai neputincios să-i pună stavilă, cu cît o cunoaște mai bine, o experimentează înăuntrul său. Fiindcă omul iacobian e mai inteligent decît omul elisabetan: are urechea mai promptă, spiritul mai deschis și mai dispus să accepte cunoașterea. Hamlet e mai inteligent decît Richard II și de aceea suferă mai mult, tot așa cum Macbeth va fi mai nteligent decît ducele de Gloucester, care nu-și cunoscuse turpitudinile decît într-o străluminare confuză. Căci dezvăluirea frîngerii integrității omului și a naturii îi parvine lui Hamlet în aceeași clipă în care îi sunt dezvăluite, în toată grozăvia lor, mecanicele, lucioasele, strălucitoarele și aridele aparaturi ale rațiunii sale». E o demonstrație, aceasta, a lui Baldini, care se ține perfect în picioare, presupunînd, ca obligatorie, «istoricizarea fanteziei/imaginație» nu doar pentru poetul dramatic, ci și pentru exeget, pentru critic.

Oricum, citită *și* prin această grilă, comedia lui Dario Fo se îmbogățește cu tîlcuri proaspete, neavute în vedere eventual nici de autor (care, sunt foarte sigur, l-a citit pe Gabriele Baldini). Dincoace de tîlcuirea aceasta, tot restul e scontat: Elisabeta își va organiza apoteoza — corsară — în discursul churchillian adresat marinei sale de pirați, nu înainte, însă, de a suferi fizic, pe propria piele, chinurile (din dragoste) ale cosmeticării empirice recomandate de o Doftoroaie croită pe măsura năstrușnică a lui Fo-actorul.

Și dacă jumătate din tragicomedia poliedricului om de teatru italian e scrisă în palimpsest pe pergamentul lui *Hamlet*, care, s-a observat, «din multe puncte de vedere, mai curînd, decît o dramă, reprezintă comentariul unei drame ce urmează a fi scrisă»!, cealaltă jumătate e «restaurată» prin agregarea de scheciuri — *lazzi* — proprii commediei dell'arte: ne aflăm, adică, la intersecția culturii cu spiritul popular, simbioză ce definește însăși esența satirei (cel puțin, a celei italiene). Fo este, într-o atare ipostază, cel mai strălucit autor satiric al Italiei, cel mai original și, de departe, cel mai viu, și mai ireverențios.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Darlo Fo

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DARIO FO

ELISABETA, din întîmplare, o femeie

În românește de FLORIAN POTRA

Personajele:

ELISABETA I: regina Angliei
MARTA: guvernantă
EGERTON: ministru de justiție
BABA DOFTOROAIA: MAMONA
THOMAS: un tînăr
UN UCIGAȘ CU SIMBRIE
ȘEFUL STRĂJILOR
PATRU STRĂJI

Notă a traducătorului: La premiera absolută din 7 decembrie 1984, care a avut loc la Riccione, personajul *Doftoroaia* a fost interpretat, în travesti, de către Dario Fo însuși (după cum Prologul a fost adăugat de actorul-autor la Florența, în spectacolul din 13 decembrie 1984). Evident, rolul a fost gîndit și scris pe potriva concepției despre teatru, a mijloacelor de expresie și a temperamentului lui Fo, « figură polimorfă », cum i-a definit directorul Academiei de artă dramatică din Roma, criticul Ruggero Jacobbi. Ce e caracteristic înainte de orice, în personajul *Doftoroaiei* ? De bună seamă, limba, expresia verbală cu totul aparte. Guvernanta Reginei, Marta, vede această limbă ca pe un talmeș-balmeș de graiuri și dialecte. Dar ceea ce în tradiția și chiar în mentalitatea actuală a teatrului italian apare perfect firesc, pentru traducător și, implicit, pentru publicul străin, în speță pentru cel românesc, se înfățișează ca un ghem foarte greu de descîlcit. Cu atît mai greu, însă, pentru actor. Limba română, se la bun început, șansele de fidelitate și expresivitate ale tălmăcirii. Ne scau la îndemînă, în schimb, graiurile regionale și locale: pe acestea s-a bizuit și de ele s-a folosit traducătorul, apelînd atît la o anumită tradiție literar-dramaturgică, teatrală, cît și la puținele sale contacte directe cu modurile de vorbire din cele trei mari provincii istorice: Transilvania, Moldova și Muntenia /Oltenia. Versiunea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PROLOG

... Din întîmplare o femeie: Elisabeta, piesa pe care o veți vedea în seara aceasta, e un spectacol destul de elaborat, destul de construit, dar nu întru totul; în fiecare zi punem în discuție pasaje întregi din text; am repetat și astăzi... în fiecare zi transformăm, corectăm, ștergem și adăugăm.

Motivul pentru care țin să fac acest soi de introducere-prolog astă-seară nu e un pretext de a povesti evenimentele grotești ce se petrec în Italia — și ar fi destul ca să ne prăpădim de rîs, îndeosebi în legătură cu judecătorii arestați de colonei din jandarmerie, care sunt arestați, la rîndul lor, după zece minute, după cum se întîmplă și ca judecătorul care tocmai instruia un proces să fie băgat la răcoare, unde se întîlnește cu judecătorul anchetat pentru corupție și delapidare... O adunătură de judecători care se duc și care se întorc: «Scuzați, dumneavoastră ați intrat la pîrnaie ca să anchetați pe cineva sau vă aflați aici spre a rămîne și a fi anchetat?» A devenit un lucru normal; cînd un judecător se înfățișează în pragul unei pușcării nu se știe niciodată dacă-i arestat sau arestant. Tot așa cu poliția: ieri am văzut la televiziune un jandarm care-l ținea în cătușe pe un civil... pe urmă am descoperit că el era cel încătușat, iar încătușatul de alături era un tip de la siguranță care-l ducea la închisoare.

Trebșoare de felul acestora, îndeajuns de grotești, aveau loc și în epoca despre care vom povesti noi: în 1601, în Anglia.

Situația din anii aceia, în ceea ce privește Italia, era de o tristețe incredibilă: pierdusem orice demnitate, orice libertate, orice autonomie... piețele și băncile se prăbușeau; ciuma, mizeria și persecuțiile religioase întregeau tabloul. Cît despre restul Europei, puterea cea mare se afla în mîinile Francezilor, ale Nemților, dar mai ales ale Englezilor și ale Spaniolilor. Aceștia din urmă, pe deasupra, se răspîndiseră în cea mai mare parte a Italiei.

Anglia atinsese culmea prestigiului său, era în plină Renaștere. Timpuri fericite care văd pentru prima oară cum o regină dă numele unei mișcări culturale, mai mult, unei mișcări științifice și filosofice: mă refer la așa-numita perioadă elisabetană.

În acest spațiu existau, în Anglia, peste două sute de autori foarte importanți, printre care Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Ford (nu mai stau să-i înșir pe toți). Ei nu se bucurau de o viață ușoară, unii au fost întemnițați, descoperindu-se că făceau o politică deșănțată; altora le-a fost distrus teatrul, dat pradă flăcărilor, iar alții au sfîrșit pe rug sau cu căpățîna retezată. Marlowe, o știe toată lumea, a fost spîntecat vertical, de sus pînă jos cu o lamă teribilă... nu dintr-o greșeală a călăului, ci așa, manual, la modul gospodăresc, pe stradă, deoarece se părea că Marlowe — dar faptul e acum în afara oricărei îndoieli — a fost nici mai mult, nici mai puțin decît un informator al poliției secrete. Fusese racolat ca să raporteze despre mișcarea culturală și a ideilor. Ne aflăm

---

finită e cel puțin discutabilă. Ea nu «face text», ci mai curînd, e o «propunere», o «ofertă», o «sugestie». Toate onestă, cred, de îndată ce reparcurg procesul intim de creație al lui Dario Fo; căci, dacă nici un alt actor italian nu-l va putea «reproduce» integral pe Fo-Doftoroaia, de bună seamă că nici un actor străin nu va putea face acest lucru. Și așa cum autorul Fo a ținut să pună la dispoziția actorului Fo un text ce trăiește sub semnul spontaneității și al culorilor pestrițe, proprii improvizației, tot așa actorul străin, actorul român, are dreptul de a se bucura de aceeași libertate și dezinvoltură a expresiei.

Pe scurt: traducătorul oferă, pentru interpretarea Doftoroaiei, doar un «ghid», un «transparent», o «schemă» lingvistică pe care actorul este nu numai invitat, ci de-a dreptul obligat să o integreze, să o «umple» cu propria sa contribuție. Iată o ocazie excelentă de licită, legitimă «colaborare cu autorul» (prin traducător, complecîndu-i și depășind-i pe traducător)! Altfel spus, actorul/actrița va putea, cu cugetul împăcat, să «aducă rolul la el/ea», dar nu la un eventual manierism, la procedee, tehnici și «cîrlige» generice, de «repertoriu», ci la însuși fondul său lexical și sintaccic congenial, la propria sa experiență de viață și, bineînțeles, la capacitatea sa de invenție verbală. Și, tot bineînțeles pentru a nu produce situații scîrțîitoare, de comun acord cu regizorul și cu colegii de distribuție.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

într-o epocă în care puterea descoperă că arta formează opinia publică; în special teatrul. Prin urmare, arta, teatrul devine obiect de administrat și controlat.

La naștere în această perioadă tocmai — fapt mai puțin cunoscut — poliția secretă din Anglia, « Intelligence Service », care va constitui, după cum știți, exemplul de bază al tuturor polițiilor secrete din lume... inclusiv a noastră, cea italiană, cu diferitele ei corpuri separate pe care le avem în număr de 275, cu fluctuații în cifre și în consistență remarcabile, în fiece anotimp și cu orice partid la putere: se duc, se întorc, dispar, reapar... Numai ministrul Andreotti e mereu acolo.

Se poate spune că totul, viața noastră, concepția noastră despre Stat se nasc chiar atunci — vă aduceți aminte de Thomas Morus și, pe lîngă el, de celălalt om de stat și filosof, Bacon ? Oameni care au determinat actuala noastră conștiință despre stat și despre politică, în bine și în rău. Mă gîndesc la folosirea fără scrupul a legilor celor mai infame, la corupție, la ipocrizie, la alianțe și oportunisme, ca să nu mai pomenim de compromisurile cele mai obscure.

Un alt element important din istoria pe care o reprezentăm este, fără îndoială, primul personaj antagonist al Elisabetei Angliei, Maria Stuart.

Elisabeta, așa cum o vom vedea de-a lungul spectacolului, era o femeie care — în materie de cruzime — nu se lăsa întrecută de nici un alt cap încoronat din Europa. După cum nu glumea cu actele de cruzime nici antagonista directă, Maria scoțiana, de care am amintit. Timp de optsprezece ani, Elisabeta a Angliei — dacă țineți minte — a păstrat-o prizonieră pe această Maria Stuart: regina roșcată și palidă a Tudorilor era o persoană care lua lucrurile fără pripeală, pe îndelete, cumpănind temeinic ceea ce avea de făcut... pînă cînd, într-un sfîrșit, hotărî să-i taie capul.

Știm cu toții că pe vremea Elisabetei existau două regate: regatul Scoției și regatul Angliei, net distincte. Dar s-a întîmplat ca tocmai după moartea Elisabetei, cele două națiuni să se unească sub sceptrul unui urmaș: Iacob al Scoției, fiul Mariei. El a fost încoronat rege al ambelor națiuni: Iacob I al Scoției și Angliei... precum și al Irlandei.

Unirea celor trei flamuri e foarte curioasă. Între Englezi și Scoțieni s-a purtat o îndelungată discuție, fiecare dintre ei pretinzînd ca propriul steag să reprezinte neatins noua noțiune... după aceea, însă, cuiva i-a venit ideea să încrucișeze insemnele celor două embleme, și iată motivul pentru care briții s-au pricopsit pînă în ziua de azi cu ciudata peltea a celor trei cruci una peste alta: cea a Irlandei, albă pe roșu, cea albastră de-a curmezișul, a Scoției (crucea sfîntului Andrei) și, în sfîrșit, cea roșie pe fond alb, a Angliei.

Fapt și mai curios e să aflăm că stindardul englez fusese cumpărat cu cîteva secole în urmă, cu sfîntul protector în anexă, adică sfîntul Gheorghe, direct de la Genovezi. Genovezii și-au vîndut nemijlocit steagul — ăia și-ar vinde și părinții, darmite steagul... — nu zic cu intenții batjocoroase, dimpotrivă, îl găsesc pe liguri, în genere, inteligenți, slobozi și din cale afară de mucaliți: au înțeles că o emblemă nu e ceva chiar atît de sfînt și de important, pe cît lasă să se creadă tromboniștii scolastici. Așa că, pe bună dreptate, de cum au mirosit afacerea, au și vîndut, pe loc, flamura și, o dată cu ea, și sfîntul de garanție a fabricii, fie și cu riscul de a pierde patronajul pe care acesta îl asigura Genovei. Moaștele sfîntului, îmbălsămate, au fost expediate în Anglia cu ditamai corabia, inclusiv balaurul aferent. Era confecția unei copii. Englezii aflară mai tîrziu, mulțumită unui edict al Vaticanului, că sfîntul Gheorghe nu a existat niciodată. Cred că decretul acesta a fost promulgat imediat după ce Vaticanul a prins de veste că Genovezii își vînduseră sfîntul la mezat... și taman de atunci Genovezii trec drept escroci negustori de sfinți inexistenți și pe deasupra la preț de speculă. S-a cercetat mai tîrziu ale cui erau moaștele și acum cîțiva ani s-a descoperit că rămășițele mumificate ale sfîntului Gheorghe erau, de fapt, ale unui turc, un soldat ucis într-o acțiune de piraterie, și că balaurul nu era decît un biet crocodil din valea Nilului...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tot de pe vremea aceea, a Elisabetei, mai vreau să reamintesc războaiele religioase, fireşte cu relativul interes, de fond, arătat pentru teritorii şi căi de comunicaţie comercială. Protagoniştii acestor ciocniri erau, aproape totdeauna, Spania şi Anglia. Se ştie prea bine că Spania stăpînea pe atunci jumătate din lumea cunoscută: domnea în Africa, în aproape întreaga Americă, iar în Europa dădea pe din afară. Anglia îi era o vajnică rivală, care, pe deasupra, zădăra puţintel lumea întrucît practica războaie corsare, piratereşti: pe scurt, englezii organizau bande marine de asalt în scopul de a ataca navele tîlharilor, adică ale Spaniolilor, care la întoarcerea lor din operaţiile de jaf în lumea nouă erau luate în primire şi prădate de piraţii englezi. Aceştia, după ce îi ciomăgeau pe Spanioli, îi mai luau şi peste picior: « Ehei, tot ce aveţi aici e dobîndit prin furtişag. Mîna lui Dumnezeu v-a pedepsit. Noi suntem mîna lui Dumnezeu! » De multe ori am auzit povestindu-se despre asemenea vitejii nemaipomenite, despre Marina aceasta condusă de Drake şi de Hellington, mari piraţi englezi care, la un moment dat, au fost răsplătiţi de regina Elisabeta prin numirea lor ca amirali-şefi. Şi tot graţie acestor amirali, pungaşi, bandiţi, tîlhari de mare, Marina engleză a cîştigat prima strălucită biruinţă din istorie în dauna unei Marine extraordinare, cu mîndreţe de peste două sute de corăbii echipate de război, în faimoasa bătălie din vecinătatea coastei Cornwal, bătălie despre care va veni vorba şi în spectacolul nostru. Prin această bătălie, Spaniolii intenţionau să aşeze pe tronul Angliei chiar pe scoţianca Maria, ţinută prizonieră într-un turn din apropierea Londrei de către Elisabeta Engliterei.

Istoria pe care vrem să v-o povestim se desfăşoară şi se încheie în arcul a două zile, în 1601. E important să subliniem această dată, deoarece la numai doi ani după aceea, în 1603, regina moare, desigur în urma tragicelor fapte pe care vom încerca să vi le înfăţişăm pe scenă, răpusă de catastrofa de ea însăşi dezlănţuită. Elisabeta s-a îndrăgostit nebuneşte de un tînăr cu douăzeci şi cinci de ani mai tînăr decît ea, un anume conte de Essex. Acestui conte de Essex i s-au suit fumurile la cap. Favorit al reginei, a fost încărcat cu onoruri, sinecure şi, mai cu seamă, a parvenit la grade foarte înalte; cel de prim-amiral, egalînd de-a dreptul funcţia lui Drake. Tînărul, la un moment dat, militar fiind şi înzestrat cu un craniu aparte — eu nu mă prea pricep la cranii de militari, dar le bănuiesc lipsite de minima viteză de inteligenţă necesară — pierzînd privilegiile şi protecţia reginei, s-a năpustit vitejeşte împotriva ei, socotind că va izbuti să răstoarne întreaga situaţie militară şi politică în favoarea sa, în special prin dobîndirea de sprijin din partea tuturor grupurilor potrivnice reginei, punînd astfel mîna pe întreaga putere. Elisabeta, însă, îi va fi căldul. Comedia, vă spuneam, povesteşte aceste două zile tragice şi groteşti deopotrivă, între jocuri şi capcane urzite din umbră de Egerton, şeful poliţiei, şi de Bacon şi Cecil, cei doi gestionari oficiali ai maşinăriei statului.

A propos de poliţie, vă reamintesc că în Anglia a luat naştere tocmai în timpurile acelea un fenomen de mare actualitate: fenomenul aşa-zişilor « căiţi » sau « pocăiţi » . . . E un fapt istoric: Eduard al VII-lea, frate vitreg al reginei, a născocit această soluţie, care în Anglia a primit numele de « martorii coroanei ». Iată un exemplu apt să sublinieze că numeroase situaţii pe care le veţi vedea declanşîndu-se pe scenă nu sunt jocuri anacronice gratuite, ci repere logice şi verosimile ce se leagă întîmplător de realitatea italiană de toate zilele. Întîmplător — e un fel de a spune. . .

PARTEA ÎNTÎI

Elisabeta intră în întunericul unei încăperi vaste. Se întrezăreşte un pat în stil italian: un fel de dulap mare cu uşi perforate. Un cal mare de lemn, învelit în piele, şi un manechin portmantouri.

ELISABETA: Hei, în ce gaură v-aţi ascuns cu toţii. . . ? Nu trebuia să începem. . .
(se pomeneşte îmbrăţişînd manechinul) Ce-o mai fi şi asta?. . . Marta, de ce ţineţi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

totul închis? *(deschide un geam al ferestrei; un tăiș de lumină scoate la iveală manechinul îmbrăcat într-o rochie de ceremonie. Elisabeta scoate un țipăt)* Ahaaa! Stuartă blestemată! Pleacă de-aici! Nu mi-e frică de tine... *(se îndreaptă spre draperia care se mișcă, se aruncă asupra ei, cu un pumnal în mînă)* Și nici de tine! Te-am văzut... bastardule! Bag frigarea-n tine! *(afundă lama în draperie)*

MARTA: Ajutor! Oprește-te! Elisabeta!

ELISABETA: Cine ești? Ieși de-acolo sau te omor!

MARTA *(intrînd în scenă)*: Eu sunt, Marta... ce te-a apucat?

ELISABETA: Marta? Și ce făceai acolo înăuntru? Mă spionezi?

MARTA: Ce tot îndrugi? Te-am auzit strigînd... Ce s-a întîmplat? *(face să culiseze draperia; raza de lumină ce străbate încăperea nimerește din plin manechinul. Elisabeta scoate un nou țipăt).*

ELISABETA: Uite, uite-o acolo, acolo... Maria! Ea e, fără cap!

MARTA: Nu, draga mea, nu e decît rochia ei... liniștește-te.

ELISABETA: Cine a adus-o aici și cine a instalat-o pe manechin?

MARTA: Tu ai poruncit să fie scoasă din dulapurile ei... Voiai să faci un cadou... nu știu cui.

ELISABETA: Ia-o încet. Înainte de toate, am cerut să fie scoasă... ca să se aerisească și-atît...

MARTA: E vorba de o neînțelegere, clar.

ELISABETA: Clar pe dracu'! A fost așezată dinadins acolo, pe manechin... fără cap... ca să mă lovească pe mine damblaua! Cine a avut ideea asta minunată? Să fie adus aici!

MARTA: Prea bine... m-apuc imediat de treabă... adun toată servitorimea... o anchetă cum scrie la carte. Așa, toată lumea o să știe că regina e încă obsedată de năluca Mariei scoțianca.

ELISABETA: Eu nu sunt nicidecum și nicidecît obsedată... mă doare-n cot!

MARTA: Bine, atunci dovedește că-i așa. Potolește-te și du-te la culcare. *(Dă să deschidă ușile patului)*

ELISABETA: Las-o moartă. Nu deschide patul.

MARTA *(șoptit)*: De ce? Ai vreun oaspete? Ăsta bărbat, dacă nu s-a trezit cu tot tămbălăul pe care l-ai făcut!

ELISABETA: Nu s-a trezit pentru că nu e... Nu e nimeni!

MARTA: Atunci, deschid?

ELISABETA: Nu! Nu-mi place să se zgîiască ăia la mine.

MARTA: Doamne sfinte! Bine... Ești nesuferită în dimineața asta. Ce te-a apucat? Poftim... tot vînturîndu-te încoace și-ncolo ai semănat pe jos o sumedenie de hîrtii... *(adună cîteva din acestea).*

ELISABETA: Ah, da. Dă-mi-le.

MARTA: Despre ce e vorba?

ELISABETA: Tu ești cea care trebuie să mă lămurească despre ce e vorba: cine-i pocitania? Le scrie el, mîrșăviile astea, sau nu-i decît un paravan, un om de paie? De unde-și culege informațiile? N-am închis un ochi toată noaptea căutînd să înțeleg.

MARTA: Elisabeto, te liniștești odată sau ba? Eu sunt cea care nu mai înțeleg nimic. ... Despre cine vorbești?

ELISABETA: Despre Shakespeare. Cine-o fi omul ăsta?

MARTA: Shakespeare? Iar Shakespeare? Ce ți-a mai făcut?

ELISABETA: Ți-am spus să te informezi, încă de-acum o lună. Vreau să citesc fiecare pagină pe care a scris-o... cîte din mascalțonerîile lui a reușit să pună în scenă... cine-i tipărește lucrările...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA *(arătînd foile de hîrtie abia adunate de pe jos):* Şi tu, cu toate bătăile tale de cap realmente tragice, care te bîntuie între creştet şi coşul pieptului, îţi canonești sufletul cu melodramele astea de trei parale? Iartă-mă, dar asta-i curată obsesie.

ELISABETA: Ei, da... uşor de zis: Elisabeta e într-o ureche, are idei fixe! Dacă-i aşa, poftim... aruncă-ţi şi tu un ochi şi spune-mi dacă în Henric ăsta al IV-lea şi în Richard al treilea nu mă îngînă pe mine... viaţa mea, felul meu de a guverna...

MARTA: Dar nu el a născocit toate astea: sunt istorie.

ELISABETA: Bineînţeles, nu mă pot răfui cu istoria pe care a copiat-o după viaţa mea, dar vreau să-l iau de guler pentru că o pune în scenă ca pe o alegorie cît se poate de transparentă.

MARTA: Tu eşti şi o regină a închipuirilor, a fanteziilor!

ELISABETA: Fantezii, spui? Dar Hamletul ăsta nu e portretul meu leit, bucăţică ruptă din mine? Spune că nu-i aşa!

MARTA: Hamlet, portretul tău?

ELISABETA: Da... degeaba te uiţi la mine cu aerul ăsta zeflemitor. L-ai citit?

MARTA: Nu... abia dacă ştiu cîte ceva din subiect.

ELISABETA: Atunci, citeşte-l. Dar cu atenţie. Ai să găseşti acolo fraze de-ale mele ... sudalme şi deznădejdi de-ale mele... rostite aici, în odaia asta. De unde le-a aflat acest domn Shakespeare? Cine-i iscoada, aici, înăuntru?

MARTA: Ascultă, dacă te uiţi chiorîş la mine... spune-mi-o verde în faţă: pe loc îmi fac bocceluţa şi pe-aci mi-e drumul.

ELISABETA: Nu, Marta, tu nu... tu n-ai destulă fantezie ca să faci pe codoaşa.

MARTA: Mulţumesc. Oricum, dacă tu te-ai hotărî să urli ceva mai încet, aşa ca să nu te mai audă străjile de pe coridor, secretarii itineranţi, codoşii în trecere pe-aici şi cîte un flăcăiandru care şi-a făcut culcuş în patul tău.... *(arată batantele închise ale patului-baldachin)*

ELISABETA: Isprăveşte-odată, auzi?! Te dai şi tu acum cu gurile rele?

MARTA: Ce guri rele? Uiţi că eu îţi deretic patul în fiece dimineaţă? Oricum, dacă ţii neapărat să afli ce e dedesubtul spectacolelor ăstora, de ce nu-l întrebi pe şeful poliţiei tale?

ELISABETA: De ce? Unde-i Egerton?

MARTA: Aici, pe coridor, aşteaptă încă din zorii zilei. Dacă îngădui, îi spun să intre.

ELISABETA: Să intre? Ca să descopere ce fel de monstru sunt eu cînd mă scol din somn. În vecii vecilor! Doar o dată să se uite spionul ăsta la mine, şi mîine o să afle toată Londra cît de oribilă sunt în stare naturală.

MARTA: Bine, fie cum vrei tu. O să aştepte pînă cînd ai să fii restaurată. Îi spun să se întoarcă peste patru ore, după masă.

ELISABETA *(ironic-supărată):* Ha, ha... dar ştii că ai haz? Spune-i să intre. Dar adu-mi întîi ceva să-mi aşez în faţă, ca barieră... Ba, mai bine nu, du-te, am eu grijă... ajunge să pun calul în mişcare. *(Împinge calul de lemn pe rotile şi-l aşază în mijlocul scenei, la rampă)*

MARTA *(în pragul uşii din stînga, după ce a făcut să culiseze o altă tapiserie):* Poftiţi, Egerton, intraţi... Majestatea Sa vă aşteaptă.
Intră Egerton.

EGERTON: Mulţumesc. Bună dimineaţa, Alteţă... *(se uită împrejur)* Unde e?

ELISABETA: Aici sunt, în spate... în spatele calului. Te previn, Egerton, că dacă treci numai cu un milimetru de pieptarul animalului aici de faţă, încercînd să cercetezi cu privirea sau numai să-ţi arăţi vîrful nasului, îţi trag un glonţ drept

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în ochiul tău de iscoadă. *(Scoate la iveală un pistol scurt, pe deasupra grumazului calului.)* Ei, ce mai vești-povești?

EGERTON: Majestate, sunt consternat, știu că sunteți supărată pe mine.

ELISABETA: Supărată e puțin spus, Egerton. Pronia cerească nu se mai îndură de mine!... Primo: de ce nu mi-ai dat nici un amănunt cu privire la dobitocul care a tras asupra mea de pe mal în timp ce mă aflam în barcă; nu știu dacă era un englez, un puritan, un papistaș sau un vînător care m-a luat drept o becățină... Secundo: stau și mă întreb și-acum după ce soi de îndreptar citiți voi textele care vi se supun spre aprobare la punerea în scenă a spectacolelor. Și dumneata s-ar zice că ești șeful lui Intelligence Service?! Al lui Imbecil Service.... ar trebui să ți se spună!

EGERTON: Doamnă, sunt dispus să suport orice injurie. Permiteți-mi, însă, să vă asigur că gîdele despre care e vorba a fost prins și a vorbit.

ELISABETA: Vorbit? Liber?

EGERTON: Da, sub tortură.

ELISABETA: Ah, numai la solicitare, adică.

EGERTON: Cert e că nu a reieșit nici o legătură cu contele de Essex.

ELISABETA: O spui ca să-mi faci plăcere... nu-i așa, Egerton?

EGERTON: Nu, Doamnă. E adevărul adevărat. E vorba de un fanatic, un nebun izolat.

ELISABETA: Cum izolat, din moment ce erau doi?

EGERTON: Da... doi nebuni izolați.

ELISABETA: Bine... în curînd o să se descopere că erau trei... patru... asociația națională a nebunilor izolați. Ce penibili și monotoni sunteți! Ori de cîte ori vă e teamă că se descoperă mandanții scîrboșeniilor de tot felul, dat fiind că sunt nume de vază, scoateți din mînecă refrenul ăsta imbecil cu nebunii izolați.

EGERTON: S-ar putea să aveți dreptate, Doamnă... suntem monotoni... Dar vă asigur că, în cazul acesta, contele de Essex nu e deloc amestecat.

ELISABETA: În acesta. Dar în alte cazuri sau afaceri este, nu-i așa? Atunci, dă-i drumul, vorbește.

EGERTON: Am impresia că s-a vîrît într-o operațiune cu adevărat nebunească.

ELISABETA: Așa? Iar dumneata, Egerton, dimpreună cu sfetnicii mei, gînguriți ca niște slabi de minte, îmi închipui.

EGERTON: Doamnă, vă rog... noi... fapt e că acest domn Conte se lasă instrumentalizat de o massă de smintiți, care sunt pe punctul de a-l convinge să organizeze o veritabilă răscoală populară cu sprijinul masiv al unei invazii.

ELISABETA: Sprijinul unei invazii — din partea cui? De unde?

EGERTON: Încearcă să-l implice pe vărul vostru, Regele Scoției.

ELISABETA: Pe Iacob?

EGERTON: Da, ca să intervină cu trupele sale și să-i sprijine în momentul cînd are să izbucnească răscoala.

ELISABETA: Nu, nu, nu pot fi atît de nătărăi... să judece cu curul...

MARTA: Haida-de, Elisabeto, ești totuși o doamnă, nu doar regină.

ELISABETA: Nu mă... și tu la cap! E cu neputință! Minciună! Dovezi, vreau dovezi!

EGERTON: Iată-le, doamnă. *(Scoate cîteva foi dintr-un plic și i le întinde, rămînînd mereu acoperit de cal)* Sunt misive scrise cu propria sa mînă de către contele de Essex.

ELISABETA: Ia' să le văd. *(Polițaiul abia dacă s-a aplecat puțin)* Fă bine, și rămîi la locul dumitale! *(se uită atent la foi, citește o scrisoare)* « Interveniți acum! Imediat! Cu greu se va mai ivi o situație atît de prielnică: populația e exasperată de criza ce ruinează întreaga Țară. Regina se bucură, încă, de oarecare prestigiu,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dar opinia consolidată e că acum se află total sub influența sfetnicilor săi, care, cu politica lor infamă, dau Anglia de rîpă». *(ride)*. Nu, categoric nu-i caligrafia lui. Plastografie grosolană... și nici limbajul nu-i al lui... nici pomeneală!

EGERTON: Exclus! Curierul, care e omul nostru, ne-a asigurat că le-a primit chiar din mîinile lui.

ELISABETA: Sunt false am zis! Sau nu cumva, Egerton, pui la îndoială cuvîntul meu față de cuvîntul unui trădător vîndut... care, de fapt, nu face jocul dumitale, ci pe acela al lui Iacob, tocmai?

EGERTON: Doamne sfinte! Desigur, cum să zic... mda, se poate controla, oricum.

ELISABETA: Bine zis! Interogați-l, prin urmare, cum se cuvine, pe colaboratorul ăsta de încredere... Citeva răsuciri de șurub nu strică niciodată unui spion.

EGERTON: Fără doar și poate... Am să vă raportez cît de curînd.

ELISABETA: Bravo, Egerton, dă-i zor... Executarea, imediat.

EGERTON: Cît mai imediat. *(salută)* Majestate... prea credinciosul vostru servitor. *(către Marta)* Doamnă Pyngkik. *(iese, uitîndu-și servieta pe un scaun)*.

MARTA *(împingînd calul de lemn la locul lui)*: Iartă-mă Elisabeta, m-am uitat și eu, așa, în grabă, la scrisorile alea... dar m-a uimit îndărătnicia ta... N-ai chiar nici o îndoială?

ELISABETA: Nu, sunt sigură.

MARTA: Zău?

ELISABETA: Da, sunt absolut sigură că le-a scris el, Essex în persoană.

MARTA: Aha! Și-atunci?

ELISABETA: Ce să fac? Să-l osîndesc la moarte? Ce trebuie să fac? Îl iubesc pe nefericitul ăsta. De altfel, ai spus și tu că Robert a luat-o razna din cauza mea.

MARTA: De acord, ocrotește-l, salvează-l! Ești regină. Și mai ești și asul de cupă, și joliy-jocker... iar el nu e decît valetul de cupă. Dar ia seama: dacă valetului ăstuia îi ies la socoteală vreo două-trei poturi... s-ar putea întîmpla ca regele de pică Iacob să se trezească și să-și etaleze toți așii și toate atalele.... răzbunînd-o pe Maria dintr-o singură lovitură!

ELISABETA: Oho, ce repede alergi! Uite, sunt aici și tremur toată... Știi ce-ți spun? Dacă Essex ar fi atît de vrednic încît să-și joace bine partida, eu i-aș ieși în întîmpinare și l-aș sălta pe crupa calului meu... și aș face cu el turul orașului! Numai că, din păcate, s-a înhăitat cu o bandă de imbecili, pe care Egerton și Cecil au împînzit-o cu infiltrați, spioni și provocatori. Iar bietul meu nătărău nici nu-și dă seama! Ce-o fi crezînd că realizează? Mameluc cu capu-n nori! N-a înțeles nimic. Astă-noapte a pus la cale o lovitură.

MARTA: Cine, Essex și... ai săi?

ELISABETA: Da, cu o gloată de cincizeci de haidamaci a atacat arsenalul Bătrînilor Consuli.

MARTA: Armureria Master? A înnebunit? Cu ditamai garnizoana baricadată acolo? Cine știe ce măcel s-o fi încins...?

ELISABETA: Nu te-ncinge tu,... măcelul a avut loc... dar în dauna alor noștri... jumătate de garnizoană e făcută praf.

MARTA: Cum așa? Ce s-a întîmplat?

ELISABETA: O stratagemă destul de ingenioasă, trebuie să recunosc: Essex și banda lui s-au împărțit în două grupuri și s-au ciocnit între ele, cu mare tărăboi, la intrarea în Arsenal. Unul dintre grupuri țipa: «Ajutor! Coborîți! Essex e aici! Ajutați-ne să-l prindem!» Străjile care se aflau pe metereze au înghițit nada și au coborît în stradă. Pac! S-au pomenit... călcați în picioare și legați fedeleș. Netezindu-și calea, ticăloșii au intrat în arsenal și l-au curățat de muschete, spade, halebarde, pînă și de opt bombarde!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Formidabil! Vreau să zic... mda, ce mai... frumoasă lovitură pentru nelegiuiții ăia.
ELISABETA: Gîngurești? Uite la ea... faci pe grozava și pe dura, dar pînă la urmă ții și tu cu fantele de inimă, hai?
MARTA: Nu, să ne-nțelegem... eu aplaudam doar inteligența...
ELISABETA: Inteligența cui? A lui Essex? N-a fost cîtuși de puțin ideea lui. El are un dovleac atît de gol încît dacă-i răsare în el vreo idee, aia moare acolo de singurătate. Și-apoi, uiți de Egerton și de infiltrații lui.
MARTA: Așa-i, bineînțeles că Egerton cunoștea intenția lui Essex de a scoate armele din Master-Palace.
ELISABETA: Evident! Dar i-a lăsat să lucreze în tihnă. La cărți, fazanii trebuie lăsați totdeauna să cîștige primele trei manșe, ca să le poți da, pe urmă, mai tare la cap. Cecil, iubitul meu sfetnic... Bacon... Leslyl și așa mai departe, aproape toți Lorzii Coroanei, vor să mă pedepsească și pe mine. Nu-mi vor ierta niciodată că l-am copleșit pe băiat cu decorații, cu funcții și întreprinderi... Cînd mă gîndesc la obrăznicia celui care a strigat la mine: « Într-o bună zi o să vă treziți că punem șaua pe Domnia Voastră, Robert de Essex! Ca pe o junincă! »
MARTA: Cine și-a permis așa ceva?
ELISABETA: Cecil... sfetnicul meu, iar eu l-am scuipat drept în față... înțelegi.
MARTA: Nu!
ELISABETA: Ba da. L-am scuipat sub ochii a patru Lorzi ai Coroanei... și pe urmă i-am dat afară pe toți, drăcuindu-i.
MARTA: E limpede că acum vor să ți-o plătească.
ELISABETA: O să-mi aducă pe o tipsie capul lui, ca pe al lui Ioan Botezătorul. Oh, dragul meu Robert! Măcar de i-aș putea vorbi, nesăbuitul!
MARTA: I-am vorbit eu.
ELISABETA: Tu? Cînd?
MARTA: Acum trei zile. M-am dus la el. Dar să fie clar: am făcut-o numai și numai pentru tine. Te-am auzit plîngînd toată noaptea... îl strigai pe nume....
ELISABETA: Bine, bine... și cum de te-a primit și te-a ascultat?
MARTA: Am scornit o poveste.
ELISABETA: Ce poveste?
MARTA: Îți spun dacă-mi promiți că nu te burzuluiești... promiți?
ELISABETA: Promit, dă-i drumul.
MARTA: I-am spus că tu m-ai trimis.
ELISABETA: Oh, rufă ce ești... paceaură...
MARTA: Ho! Mi-ai promis: pe cuvînt de regină.
ELISABETA: Mă doare-n cot... am să-ți crăp...
MARTA: Te liniștește, Elisabeto! Robert de Essex nu m-a crezut... E din nou furios pe tine... Zice că l-ai umilit de față cu toată lumea... Tare-aș vrea să știu ce i-ai spus atît de jignitor?
ELISABETA: Mda, i-am spus cam așa: întreținut și cocotă masculină.
MARTA: Cocotă? Ai înnebunit?
ELISABETA: Da, numai că el mi-a șoptit cu un zîmbet de mitocan și tîmpit că mă găsește cam îmbătrînită... ba chiar mai mult... smochinită și bașoaldă. Spune și tu.
MARTA: Nu-i prea drăguț din partea lui, ce-i drept... Ei, fapt e că atunci cînd am încercat să-l previn în legătură cu infiltrații și cu provocatorii... dar văd că tu nu mă asculți...
ELISABETA: Ba da, ba da... te ascult, spune mai departe....
MARTA: Ce citești acolo?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Uite servieta lui Egerton... a uitat-o aici... Sau poate că a lăsat-o dinadins... sunt copiile scrisorilor trimise de diferiții ambasadori — patronilor lor....
MARTA: Al dracului Egerton, le-a dezlipit plicurile?
ELISABETA: Bineînțeles, nu e el Intelligence Service? Oh, ia' te uită... toate scrisorile astea vorbesc de mine. Ascultă, ascultă cum mă gratifică ambasadorul Veneției: « Regina Angliei etalează mereu citate în latină și în greacă, dar îi place cu osebire să rîdă gros și gras: povestește anecdote fără perdea și nu arareori sictirește... a învățat de la un clown italian să execute pîrțuri cutremurătoare cu care îi onorează pe Lorzii căzuți în dizgrație... am văzut-o chiar cum îl scuipa pe unul dintre ei... »
MARTA: Ai reușit să-ți cîștigi și un renume internațional...
ELISABETA: Precum zici, de fapt m-am și gîndit să înființez un ordin al stupiturii... Tu, Marta, ai să fii una dintre cele dintîi decorate... « Dansează ca o nebună cu țopăieli de necrezut... și asudă pînă într-atît, încît, în vîltoarea piruetelor, stropește pe cei prezenți, scuturîndu-se ca un cîine ieșit din apă. »
MARTA: De, cînd te aprinzi și iei foc îi stropești și îi uzi pe toți cei din jurul tău: asta cam așa e.
ELISABETA: Oh, ambasadorul Portugaliei, totuși, nu gîndește la fel... ascultă cum mă prezintă: « O păpușă de lemn, un manechin lipsit de sînge... cu mii de zorzoane și de franfelușuri... o hlamidă dantelată din care răsare un cap de sticlă ». Porc de cîine, papistaș de rahat! Și n-am terminat, ascultă: « Elisabeta e în stare să inspire groază chiar și cînd rîde ». Mi-e lehamite, citește tu mai departe...
MARTA: « Despre ea se spune: prea feminină ca să fie un bărbat... prea puțin femelă ca să fie o femeie. »
ELISABETA: Ai priceput? Mă scoate și hibrid, bulangiul dracului!
MARTA: « Nu lipsește niciodată de la nici o înmormîntare, fie a unei rude, fie a unui prieten, firește, de rangul ei. Ajunge la o desfătare deșănțată, cînd e vorba să onoreze rămășițele vreunui demnitar asasinat, lichidat. De-a lungul întregii slujbe funebre nimeni nu-i în stare să mimeze o durere mai profundă, întrece cu suspinele ei pînă și Te Deumul cîntat de cor. În aceeași seară apare la o serbare îmbrăcată în galben, rînjind și dănțuind și dînd din șolduri ca o iapă în călduri. »
ELISABETA: Iapă în călduri, arată-mi, să văd. « Agățată de contele ei de Essex, căruia de curînd i-a conferit titlul de amiral pentru fapte de viteție pe cîmpul de bătaie din patul ei. » Vezi... nu se leagă de mine... E o ironie care nu mă atinge nici cît o adiere de zefir... Hahaaahaha! Iapă în călduri! *(urlet terifiant — Elisabeta scoate pistolul și trage în manechinul Mariei Stuart, apoi își revine și citește mai departe).*
MARTA: Exagerato! Tot tărăboiul ăsta pentru că Foexen ăsta și-a îngăduit să scrie ceea ce tu repeți de cel puțin un an de zile... și încă într-un limbaj mult mai grosolan?!
ELISABETA: Dar eu îl iubesc și, de aceea, pot să-mi permit! Crăp de dorul mîndreții ăsteia de mîrlan, care nu-mi mai sloboade nici un cuvîntel... nici o scrisorică... Iar mie îmi vîjîie capul de glasul lui... și ochii lui îi simt în ochii mei....
MARTA: Hai, hai, nu te lăsa copleșită, Elisabeto... fruntea sus și ai să vezi că-ți trece...
ELISABETA *(atingîndu-și pieptul)*: Dar eu nu vreau să-mi treacă! Oh, Doamne!
MARTA: Ce s-a întîmplat, draga mea? Te simți rău?... Inima?! Așează-te aici...
ELISABETA: Nu, pistolul... l-am vîrît aici... în corset... a alunecat... are să acționeze cocoșul...
MARTA: Dar pistolul e descărcat, adineaori ai tras cu el...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Da, dar e cu două țevi... mai am un foc... amnarul e amorsat și cocoșul înălțat... îmi sare cocoșul... Mamă... mă-mpușc pe mine!
MARTA: Liniștește-te... Stai așa, să-ți desfac corsetul. Urcă-te pe scăunelul ăsta ... unde-l simți?
ELISABETA: Aici, pe stomac, așa cred... *(cu multă greutate s-a suit pe scăunel)*
MARTA: Poftim, acum te-am descopciat... trebuie să-l fac să alunece subțioară în așa fel încît să ajungă pe spinare... O clipă doar, să chem pe cineva să mă ajute ... Străjer!
ELISABETA: Ai înnebunit? În halul în care mă aflu... să lași să pătrundă un intrus...
MARTA: Draga mea, alege: ori un plumb în burtă, ori o privire indiscretă.
ELISABETA: Și numai din pricina cocoșului ăstuia împintenat! O ghicitoare mi-a prezis că o să am necazuri cu un cocoș, dar nu mi-am închipuit că o să fie chiar cel de la pistolul meu!
Marta s-a dus între timp spre fundul scenei, de unde reapare cu doi străjeri.
MARTA: Fiți cu băgare de seamă! Glonțul poate să scape în orice clipă... trebuie să-l aducem pe spinare.
ELISABETA: Doi? De ce n-ai chemat toată garnizoana?
MARTA: Curaj... întindeți mîinile... aici... simțiți pistolul?
ELISABETA: Păi sigur că da... hai, pipăiți... pipăiți... palpați, băieți... Cristoase, dacă lăsați glonțul să plece... și dacă rămîn în viață, vă căsăpesc!
MARTA: Fii cuminte, Elisabeta... Ei, fir-ar să fie...
ELISABETA: Știam eu... a alunecat în jos... acum e aici, pe burtă....
MARTA: Nu-i nimic... ba e chiar mai bine așa... hai, să-l învîrtim...
ELISABETA: Ho, zic... mai încet... bănuiesc că alea-s sfîrcurile mele... Doamne... mă gîdil... Spuneți-mi măcar cîte o vorbuliță de dragoste, din cînd în cînd! Mocofanilor!
MARTA: Încă un pic... hai, vezi, alunecă... gata...
ELISABETA: Gata, unde gata!... Eu tot mai simt pistolul...
MARTA: Nu te mișca, alunecă într-una, simți cum... *(se aude o detunătură).*
ELISABETA: Auleo! Doamne! Sunt lovită. Mi-am făcut un auto-atentat!
MARTA: Fir-ar să fie... unde? Elisabeta! Vorbește.
ELISABETA: Nu știu! Sînge... simt sîngele cum îmi curge pe picioare... O, cerule ... mor... Dragul meu Essex... te vreau aici... imediat... Robert! Roby!
MARTA *(străjerilor)*: Hai, plecați... ieșiți imediat!
Străjerii ies din scenă.
ELISABETA: Împușcată în șezut... Ce sfîrșit neglorios pentru o regină!
MARTA: Ia' să văd... hai, ridică-ți rochia. Nu văd sînge...
ELISABETA: Ești sigură?
MARTA: Ba nu... există o gaură, dar e în fustă.
ELISABETA: Asta înseamnă că lovitura a scăpat în gol și că eu m-am udat pe mine. Vai, ce durere... Străjerii mă pipăie... pistolul mă-mpușcă... bășica udului se varsă toată pe mine... și Essex nu mă mai iubește... Vreau să-l văd... Marta... Du-te, caută-mi-l... adu-mi-l aici... mi-e rău...
MARTA: Bine, bine, draga mea... ți-l găsesc eu... ți-l aduc aici... Pînă una-alta, vino să te spăl *(regina se află tot cocoțată pe scăunel; Marta aduce un lighean pe trepied și un prosop.*
ELISABETA: Lasă că mă descurc și singură... tu du-te... caută-l... dar să nu-i spui că eu sunt cea care-l dorește.
MARTA: Păi, cum să fac altfel?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Spune-i că mă simt rău... că trag să mor... Da, asta e... că mi-am tras un glonț de pistol. Dar să nu-i amintești de... udeală... pentru nimic în lume... Uite, încerc să mă aranjez puțin... Nu, o clipă, stai. Nu pot.
MARTA: Ce nu poți?
ELISABETA: Nu pot să-i permit să mă vadă așa... scărmănată cum sunt... Că dacă-mi mai zice odată: « Te-ai smochinit »... Nu, nu pot... Sunt urîtă, oribilă ... bătrînă... *(își vîră tot timpul în gură niște frunze mici)*... mă omor... oh, ce viață!
MARTA: Pînă una alta... scuipă scîrboșeniile alea de frunze...
ELISABETA: Aș! îmi fac bine... îmi dau putere.
MARTA: Da, dar te și tîmpesc... și îți îngălbenesc dinții de parcă ar fi putrezi... hai, scuipă! *(îi oferă ligheanul)* Și pe deasupra duhnești de parcă ai fi o Baba-Cloanța în captivitate!
ELISABETA: Mda... și mai am și o piele de Baba-Cloanță în captivitate... uită-te la mine ce mai cearcăne....
MARTA: Sigur că da... de ce nu vrei să te tragă o leacă... O împachetare pe cinste, astringentă... o cosmeticare fortifiantă....
ELISABETA: Iar începi? Iar ai venit cu zgripțuroaica aia... cum îi spune?
MARTA: Doftoroaia... Da, chiar despre ea e vorba... numai ea te poate salva.
ELISABETA: Da, salvarea prin balegă... că numai cu așa ceva își face împachetările miraculoase scorpia aia. Scîrbavnica!
MARTA: Nu vorbi prostii... nu e decît nămol și turbă...
ELISABETA: Cum îți spun... vine-aici, mă unge toată cu putreziciunea aia puturoasă, și....
MARTA: Ce-i drept, nu prea miroase frumos... Nămol putred cu... sulfură de sulf.
ELISABETA: Îmi trage tot părul în sus... de-mi sar ochii din cap.
MARTA: Da, ce-i drept, doare...
ELISABETA: Și-apoi, gîndește-te... știu de pe acum ce soi de masaje o să-mi ardă cu mînoaiele alea ale ei, o să mă stoarcă, o să mă calce... o să mă snopească... și toate astea, de ce? Ca să plac nătărăului ăluia... care nici nu se uită la mine? Îmi zicea: « Te voi iubi o viață întreagă! »... I-am dat pe mînă și monopolul vinurilor dulci... bastardul dracului!
MARTA: Am înțeles, nu te simți în stare... Ai dreptate... O tortură ca aceea... și încă pentru cine? Gata, nu mai facem nimic.
ELISABETA: Cine ți-a spus?... Ba facem, și încă cum facem... Du-te și caută-mi-o iute și degrabă pe Doftoroaia asta... sunt gata!
MARTA: Bine, dar... o clipă....
ELISABETA: Nici o clipă... hai, mișcă-te, ce-aștepți?
MARTA: N-ai să te răzgîndești pe urmă, n-ai să mi-o gonești cum ai făcut săptămîna trecută?
ELISABETA: Nu, am zis!
MARTA *(arătînd podeaua)*: Așteaptă o clipă, să șterg aici....
ELISABETA: Du-te!, ți-am zis.
MARTA: Bine, am să șterg după aceea... atunci s-o introduc?
ELISABETA: Să introduci? Pe cine?
MARTA: Pe Doftoroaie... e aici afară.
ELISABETA: A și venit? Cum așa?
MARTA: E o inițiativă de-a mea. Am chemat-o eu.
ELISABETA: Stai! Un moment... așteaptă... mi-e frică... o să mă doară...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Gîndește-te la cît îi e dat să sufere unei găini pînă scoate un simplu ou... Tu trebuie să extragi din tine o nouă regină! *(se duce la ușă și strigă)* Hai, lăsați să treacă Doftoroaia!

Intră un mulțeroi uriaș cu o mască albă pe față, asemănătoare unui «domino» din carnavalul venețian: Doftoroaia. *(v. nota traducătorului).*

DOFTOROAIA: Maxima domina te excelle nobis...

ELISABETA: Stop! Ce-i cu masca asta pe față?

DOFTOROAIA: Singuramente îmi serve pentru a coperta beteșugul ce țin în ascundere sub chip, señora.

ELISABETA: Lasă, mai slăbește-mă... nu-mi plac glumele... eu vreau să văd pe toată lumea cum arată la față.

MARTA: Ce-ți pasă? O face și ca să nu-ți producă neplăceri. Doftoroaia nu se bucură aici de o reputație prea bună, știi doar. Dacă se aude în tîrg că tu te folosești de ea în scop de restaurare... de o semi-vrăjitorească...

ELISABETA: Jos masca, am zis!

DOFTOROAIA: Esper che non ve fac spaimintare, señora. *(Își scoate masca.)*

ELISABETA: *Dieu, sauve moi! Qu'elle est horrible!*

MARTA: *Je t'avais prevenue.*

DOFTOROAIA: Est inutil che vos fașeț discuț en franțez... de multo eu pricepesc bine la el. Señora magnifica... Io me semen con un barbat znamenie, io sciu asta bene. Non sunt prea grațiozo. Ma non me umilitați în plus, dulșèa mè rejină... Et non facete tremor, checi io sunt o creatura bona și sunt aqui para oferirte mare vantagiu. *(Se duce la ușă și se întoarce cu cîteva mașinării ciudate.)*

ELISABETA: Să sperăm... *(Martei)* Ce limbă vorbește stîrpitura asta?

MARTA: De unde să știu eu? Face un talmeș-balmeș de graiuri și dialecte.

ELISABETA: Și sculele astea la ce servesc?

DOFTOROAIA: Pi aista îl ceamă clătinici sau cataligel pîntu învățat mersu' pi saboț dă fată... fără prăvălire la pămînt.

ELISABETA: Saboți de fată?

MARTA: Ăștia-s, uite. *(Îi arată două chestii de plută și de piele.)* Saboți cu talpa de trei picioare.

ELISABETA: Mai bine le-ai zice picioroange.

DOFTOROAIA: Le calță pe picere cortezanele dă la Veneția ca să pară mai zăplane, mai prelunji.

ELISABETA: Ai înțeles? De la regină la cocotă. Dar eu nu am deloc nevoie să par mai înaltă.

DOFTOROAIA: N-ai protimisi, rejină, să-ți fluture rochiè fain-frumos și să te iți naltă și bini cumpănită la curuleț?

ELISABETA: Hei, ia' vezi cum vorbești, altminteri te snopesc în bătăi și te scot pe ușă afară cu un picior în cur, să știi.

DOFTOROAIA: Calmate-ve, splendore. *(Alunecă)* Auleo! Pe ce m-am fo descărcată? Ce-i cu udeala aiasta? M-oi iluzionarisi io sau mi să-mpară că...

ELISABETA: Da... calul... el a fost....

DOFTOROAIA: Lui? Un cal dă lemn care piseazā?

ELISABETA: E un cal de regină..

DOFTOROAIA: No, așe da... Mda....

MARTA: Curaj, Elisabeto, ascult-o... ridică-te.

DOFTOROAIA: Avanti, aburcă, magnifico... Aruncă-che în clătinici. Bon, no așe, ci acuși te leg fedeleș. Ajută-mă și matale, señoră Marto.

MARTA: Bucuros.

ELISABETA *(ridicîndu-se în picioare pe catalige)*: Mamă, ce senzație!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOFTOROAIA: Lume, lume... ian uitați-vă ce rejină domniță! Oh, zînă a vòzduhului!
MARTA: Nimic de zis: așa zveltă se schimbă vînzarea!
ELISABETA: N-am să mă fac de rîs apărînd cît o prăjină? Sunt mai înaltă decît calul meu...
DOFTOROAIA: Apoi că-z doară nu-i vrè să che asămăluiești cu pișăciosul aiesta?!
ELISABETA: Unde mai pui că mă simt ca într-o colivie!
MARTA: Ai să înveți să umbli fără....
ELISABETA: Așa am să fac, iar cu prima ocazie am să mă prăvălesc brusc peste ambasadorul francez! Sniac!
DOFTOROAIA: Circulaț, circulaț... dulșea mè zăplană... neconteneşte să circulezi, că pînă atunci noi o să socăcim mehlemul, adecă irul, adecă pomada de șmarțipan.
ELISABETA: Îmi vine să vomez.
DOFTOROAIA: Inghe poci găsî io acia un taburăl ghe strană?
MARTA: Acolo... *(Elisabetei)* Sus, sus, ține capul sus... nu te cocoșa.
ELISABETA: Ușor de zis... Ce e sigur e că atunci cînd am să fiu în brațele lui Essex al meu... și am să-i cer o sărutare... el are să-mi pupe buricul. Auziți, lăsați-mă să-mi trag răsuflarea. Pot să cobor?
DOFTOROAIA: Vină, dulșe domniță... ț-ajut io să pogori.
MARTA: Vino, relaxează-te... hai... am să-ți aduc alăuta și ai să cînți un pic.
ELISABETA: Nu, n-am chef. Am să-ncerc să citesc... dă-mi foile alea.
MARTA: Iar? Văd că-ți face plăcere să-ți rozi ficații?
ELISABETA: Nu, Hamletul, dă-mi manuscrisul.
MARTA: Aceeași poveste....
DOFTOROAIA: Ah, Hamlăt... îl conosco și io... îl văzui... « Du-che la mănăstiri, Ofelio... că ghe ti-i mărită, mirele tău are să hie un cornut păstă măsură! Che du, dară, la mănăstiri.... »
ELISABETA: Hei, mai încet cu piatra asta acră... mă simt întinsă în toate părțile!
MARTA: Ce-i fi căutînd tu atîta în textul ăsta?
ELISABETA: Dovada că domnul autor nu scrie doar ca să mă maimuțărească și să mă îngîne, aici trebuie să fie creierul conjurației lui Essex.
MARTA: Fugi de-aici! Adică Hamlet, după tine, ar fi o broșură de propagandă.
ELISABETA: Marta, încetează să mă mai imiți ca pe o cretină gușată.
DOFTOROAIA: Ei, da, matale trăbui să o respectezi mai abitir, căci îi rejină, batăr că-i o lecuță cam candrie.
MARTA: Auzi, auzi glasul poporului?
ELISABETA: Ascultă, bre, popor... las-o mai moale și nu trage de piele ca de un iepure jupuit... Iar tu, vîră-ți odată în cap... că eu nu vorbesc aiurea: în piesa asta se ascunde un atac diabolic la adresa persoanei mele și a întregii mele politici. Teatralistul ăsta mă defăimează: în fiece seară în teatrul lui se face propagandă contra mea.
MARTA: Ascultă, Elisabeta, din întîmplare am asistat și eu la o reprezentație cu Hamlet, acum cîteva zile.. la Globe... și te asigur că n-am văzut nici un atac.
ELISABETA: Ai văzut spectacolul și nu te-a cuprins nici o bănuială?... Broasca din fundul puțului credea că găleata aninată sus, în cercul de lumină, ar fi soarele.
MARTA: Ce tot îndrugi?
ELISABETA: E o frază de Shakespeare.
DOFTOROAIA: Mîndră zicătură... cum spui că sună? « Broscuța în fundușul puțului își închipuie că fundul găleții ar hi să hie soarele alduitu'... » Magnificus!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Gura !... Singurul lucru pe care l-am înțeles e că sunt făcută broască. Și în rest?
ELISABETA: Păi, însuși Hamlet vorbește așa....
DOFTOROAIA: Io am pricepit ! Asta ar hi ca cum s-ar întoarci cu susu-n gios miraza !
MARTA: Tacă-ți fleanca !
ELISABETA: Nu, nu... bine a zis femeia... Cineva a răsturnat oglinda. Perfect !
DOFTOROAIA: Văzuși? Căpoaso ! Fleanca !
ELISABETA: Pe scurt, șmecherul ăsta de William Shakespeare, ca să mascheze... Sfinte Dumnezeule, ce de furnicături și de mîncărimi peste tot... groaznic !
DOFTOROAIA: Aiasta-i bini... bon, vasăzîcă că lucră pînă la os.. Dă-i 'nainte, că io-ț fac un zgîr-zgîr scărpiniș-zgrebțăniș. *(Începe s-o frece)* Slobozcșche-ț chimeșe, dezbumbă-che !
ELISABETA: Nici prin cap nu-mi trece !
DOFTOROAIA: Dă cini ti arușinăzi? Barbat acilea nu-i ghccît calu' dă lemn pișăcios.... Suntem antr nu, femelele.
ELISABETA: Nu-s tocmai sigură... în ce te privește, bunăoară, am unele îndoieli.
DOFTOROAIA: În ci mă privești pi mini? !
ELISABETA: Ce mai tura-vura: nu-mi vine să mă dezbrac.
MARTA: Am eu grijă ! *(Marta iese din scenă și revine imediat cu un fel de paravan, pe care-l așază în fața Elisabetei, spre a o ascunde, lăsîndu-i la vedere doar capul.)*
ELISABETA *(chicotind din pricina scărpinatului)*: Oh, splendid... ține-o tot așa... ziceam că Shakespeare, ca să mascheze... *(geme de plăcere)* Oh, aiaiaaa... evidența aluziilor politice... n-a făcut altceva decît să inverseze sexul personajelor.
MARTA: Adică?
ELISABETA: A pus la masculin personajele feminine și invers.
DOFTOROAIA: S-o fo folosîtă ghe jucăreaua stravestiului pă dos.
ELISABETA: Da.
MARTA: Dă-mi un exemplu.
ELISABETA: Poftim: eu sunt femeie... Hamlet e bărbat.
MARTA: Așa-i, pentru că Hamlet e parodia ta... uitasem.
DOFTOROAIA: Bagă de seamă, rejină, tare-mi pare că aiasta che cam ia păstă bulane...
ELISABETA: Las-o-n pace... Prin urmare, mă asculți? Eu sunt Hamlet ! Dulcea Ofelie e fată... dar adoratul meu Robert e băiat. Tatăl lui Hamlet a fost asasinat ... mama mea a fost asasinată. Spectrul tatălui lui Hamlet îl urmărește zi și noapte ... mama mea cere, strigînd, răzbunare în visele mele de totdeauna.
DOFTOROAIA: Ian che uită cum tăche ies păreche !
ELISABETA: Mama lui Hamlet se recăsătorește cu cumnatul ei... dar și tatăl meu, Henric al VIII-lea, a luat-o de nevastă pe văduva fratelui său. Adică pe cumnată-sa.
DOFTOROAIA: Aiasta chiar că-i faină ! Tulai, ce încurcătură ghe mațe !
MARTA: Așteaptă, nu trișa. Tatăl tău a osîndit-o personal pe Ana Boleyn... dar mama lui Hamlet e nevinovată.
ELISABETA: Cine ți-a spus? Citește bine textul... Regina își joacă nevinovăția, dar Hamlet o condamnă... Și tatăl meu, Henric, se prefăcea că nu e de acord cu Lorzii care au osîndit-o pe Ana Boleyn. Oh, să-l fi văzut cît de deznădăjduit se arăta și cîte lacrimi vărsa în fața trupului fără capal mamei mele... la fel ca mama lui Hamlet !
DOFTOROAIA: Ca o răsfrînjere într-o mirază, într-o oglinjoară. Leit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Iartă-mă, Elisabeto, dar parc-ai fi un neguțător de rășini bune de lipit orice fel de cioburi. Te întreb din nou, iartă-mă... Răspunde-mi: pe ce element serios, concret, te bizui cînd susții că în drama lui Shakespeare, Hamlet ești chiar tu?

DOFTOROAIA: Vreț să răspunz io?

ELISABETA: Hai, încearcă. S-auzim.

DOFTOROAIA: Ie că, aș̀e cum o fo arătată Saveta noastră adineaurea, are o aplecare, sîmțește o îmbială să-mpungă firhangurile, adecă perdeaua, și că o aplecare atomna o are și Hamlet... Polonio: hîrșt!

MARTA: Halal argument infailibil!

DOFTOROAIA: Nu suncheți ghe cord? Bon. Vă zîc încă una. Cînd să stînje Hamlăt, șini credeț că sosăște să pună rînduială într-un cuplărai aș̀e de baban? Foartenbraț de Norvejia, nu-i aș̀e? Bon, în cuplăraiu' ăst a nost, in Englitera, după părere Puritanilor, șini-i Foartenbraț care trăbă să vină de la Miazănoapche să facă rînduială? Jacob ghe Scoția care stă tătă vrémè închis la hotarie, gata să-ț sară-n cîrcă, rejină dulși și faină.

ELISABETA: Hei, Doftoroaio, vezi că acuma tu-mi sari în cîrcă. Strînge mai încet. *(De fapt, femeia îi răsucește cosițele într-o singură coadă în creștetul capului.)* Fără să mai pun la socoteală că-mi tragi în sus urechile și ochii, de am să arăt ca o... mongolă!

DOFTOROAIA: Șie mongolă, carie mongolă? Suncheți o minunie... ni, acilea, bărbia dublă o și pierită!

ELISABETA: Cum îți permiți, zgripță bătrînă: n-am avut niciodată... bărbie dublă.

MARTA: Iart-o... te confunda cu Hamlet, el are bărbie dublă... și un pic de burtică.... și picioare plate.

ELISABETA: Nu pricep subtila ironie.

DOFTOROAIA: Io am pricepit... s-o zîc?

MARTA: Nu, taci din gură.

DOFTOROAIA: Ba o zîc: stă ghe fapt și ghe dirept că pă artistul care joacă rola lui Hamlăt, pă numele său Rihard Burbaje, baje-se dracu-n iel, că-l cunosc binie. Să tăt aivă fo patruzăci ghe ai... un picuț de burtică slobozîtă... și-i cam mortăcios la față....

MARTA: Năpădit de pistrui... și etalează nu una, ci două bărbii duble... și are un mers pe jumătate de găină beată și pe jumătate de rață regală.

DOFTOROAIA: Dreptu-i? Batăr că-i un artist brav.... înfricoșătoriu la glas... chiar dacă-i o țîră fudul ghe-o ureche!

ELISABETA: Haha! Mai e și surd!

MARTA: Amănuntul acesta nu se observă.

DOFTOROAIA: Ba să obsearvă, se obsearvă... Di șie naiba l-ar hi pusă să joașie pă sanchiul ista? Și cînd che gîndeșchi că mai sîntăra pă puțin alți artiști în companie care ar putè fașie o figură mai faină. Mai juni, mai dîrjifasoni, mai trași pin inele... di șie l-or pusă pă caraghiozul aista?

ELISABETA: Dinadins l-au ales mai în vîrstă, mai rînced, mai stîngaci și fané pe acest actor, tocmai ca să apară, fără nici o umbră de îndoială, dubletul meu perfect. « Regină de o frumuseșe fulgurantă » — și mie-mi cad obrajii... « Zeiță de o tinerească prospețime » — și eu mă dezalcătuiesc în bucăți.

DOFTOROAIA: Ba nu, amu nu mai poci a zîce aș̀e: sîmțești cîtu ești ghe țapănă!

ELISABETA: Ce mai vrei să-mi faci, acum?

DOFTOROAIA: Trăbă să-ț frăjezăsc șoncile, nu?

ELISABETA: Șuncile? Cu ce scîrboșenie o mai faci și pe asta?

DOFTOROAIA *(îi arată un borcan)*: Clipitori.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Lipitori?
DOFTOROAIA: Ba, aşèle sug sînjele... clipitorili sug numa doară clisa, slana, şonca! O mîncă, drăguță!
ELISABETA: Să văd. Puah, ce oroare! Nu, nu, pentru Dumnezeu, viermii ăştia băloşi pe pîntecul meu?!
DOFTOROAIA: Apăi că ghe bună samă, păcum şi pă şolduri şi pă costițe!
ELISABETA: Îndură-te, cerule!
DOFTOROAIA: Pi umeri, pi brață şi pi grumazu' drept!
ELISABETA: Doamne, vomit!
DOFTOROAIA: Pi rinichi şi pi coapsi, che fac io să dăscreşti ghe numa-numa!
ELISABETA: Bine, dă-i drumul, dar fă aşa ca să nu-i văd... Unde am rămas?
MARTA: La Hamlet, cu un pic de burtică şi un pic fané.
ELISABETA: Ah, da, şi eventual chiar impotent. Se face tot timpul a fi în călduri, dar nu reglează niciodată.
DOFTOROAIA: Tulai Doamne, da' gros mai băsădeşte rejina aiasta!
ELISABETA: Ceea ce îmi roade, însă, ficații e că bastardul mă încondeiază susținînd că eu aş duce țara de rîpă. Ceea ce spune el că e putred în Danemarca.... este cloaca mea din Anglia, înțelegi? Danemarca! Nu cumva crede că nu m-am prins?
MARTA: Văd că ai gărgăuni dubli!
ELISABETA: Asta-i bună, acum, vrei să spui că am vedenii?! Ascultă, atunci: îți aminteşti cum se termină tragedia asta a lui Hamlet?
MARTA: Deh, printr-un măcel.
DOFTOROAIA: Ei, da... la urmă-s morți în tăche părțile. Laert gîfîie într-un colț, rejina jeme otrăvită în altu colț, rejele asudă icişa, Hamlet îşi dă duhu' dincolea.
ELISABETA: Şi a cui e vina?
DOFTOROAIA: A lui Hamlăt, carele nu să hotărăşti diloc: « Razi-l pă reje? Nu-l rad, nu, şteptem că, amu să roagă. No, iaca, amu, dară!.... Ba... că mă încearcă îndoiala!» Păi, i-o fi putută lua piuitul încă ghin ştena a dintîie...
ELISABETA: Da, dar spectacolul s-ar fi sfîrşit imediat.
DOFTOROAIA: Dirept grăleşti, numa' că cu întîrzielnicu' lui « mai lasă tu, că mai dau eu », văzut-ai şie pocinog a fò făcută!?
ELISABETA: Oare nu de acelaşi lucru sunt învinuită şi eu?
DOFTOROAIA: Că n-o faşi zob pă rejină?
ELISABETA: Nu, că nu-mi elimin duşmanii... că nu intervin... Cunoşti acuzele puritanilor: « Spaniolii îi sugrumă pe flamanzi chiar în pragul casei noastre... iar eu, regină laşă şi mişea, îi las s-o facă. Irlandezii se răscoală... iar eu, în loc să organizez o represiune ca la carte, pîrjolindu-le pămînturile, o moşmondesc, tratez, tergiversez, amîn. Dialoghez cu Papa, care m-a excomunicat, dar nu stau de vorbă cu protestanții care m-au ales Papă al lor ».
DOFTOROAIA: Pîntu că tu ieşti pre bună, pre cumsăcaghe şi che laşi boscorodită Dac-aş hi io în locu' tău: hîrşt!
ELISABETA *(Doftoroaiei)*: Hei, tu, ce naiba-mi cauți cu degetul în ureche?
DOFTOROAIA: Nu-i ghe locului loc jejetu' mieu... i-o clipitoare carea s-o hi strecurată în gaură....
ELISABETA: O clipitoare în urechea mea! Ahahahaha!
MARTA: Of, Doamne sfinte, scoate-i-o!
DOFTOROAIA: Calmeşte-te, amu-ia acționăz.
ELISABETA: Cerule, simt că mi-e rău.
DOFTOROAIA: Îmi lunecă... uite-o! Hop-la!... am prins-o! Ni! cîtu-i ghe grasă şi dolofană! Şi şie guițat cleios mai scoache!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Vai, vai... ce scîrbă... ce oroare.... mă simt răscolită din tălpi pînă-n creştet,.... Hai! Ia-le de pe mine, pe toate să le iei... m-am săturat pînă peste cap....

DOFTOROAIA: Acuşica mă executez.

ELISABETA: Auzi, o fi doar o impresie, o sugestie, dar află totuşi că mă simt mai sveltă.

DOFTOROAIA: Oh, rejină scumpă, nu-i o impresă, îi că aţ fo slăbită pă bune. Ajunje să che uiţi cum s-o umflatără lighioaiele aieste după ce che-o suptă.

ELISABETA: Aaaah!... Să nu le văd în ochi, ţi-am spus! Oh, am slăbit într-adevăr ... chiar şi pielea, ia' pune mîna. Marta, trezeşte-te, nu sta aşa bleagă, acolo! Spune-mi, cum mă găseşti?

MARTA: Da, deh... aşa e, parc-ai fi alta. De nerecunoscut.

DOFTOROAIA: Cu dzăşii ani mai puţin, dreptu-i?

ELISABETA: Zău? Mi-ar trebui o chestie şi pentru sîni. Doftoroaio, n-ai fi tu în stare să faci să-mi crească două portocale rotunde şi frumoase în loc de ţurţurii ăştia speriaţi?

DOFTOROAIA: Am să-ţi cînt învierè şi pîntu ţiţe. Dă-mi, numa' o ţîră dă timp.

ELISABETA: Oh, de-abia aştept să mă vadă Robert.... Spune-mi, am să-i fac o impresie bună? Ce zici?

MARTA: O să rămînă paf!

DOFTOROAIA: Da, da, o să rămîie cu gura căscată. Cam cum am fo rămasă io la istoria aiasta cu dublătura lui Hamlăt.

MARTA: M-ai făcut şi pe mine să mă-mbăt cu apă rece!

ELISABETA: Aha, ţi-am strecurat îndoiala, în sfîrşit!

MARTA: Mai degrabă am rămas perplexă... pricepi, dacă lucrurile stau aşa cum le prezinţi tu, înseamnă că dedesubt există o urzeală bine organizată.

ELISABETA: Se-nţelege că există o întreagă manevră organizată, dar pînă una-alta clăteşte-ţi privirile şi citeşte cîteva monologuri, dar înlocuind masculinul cu femininul.

MARTA: În ce sens?

ELISABETA: În loc de « prinţ » pune « regină ». Poftim, ia fragmentul ăsta. Ascultă comedie: « Dar eu... eu însămi m-aş revolta de m-aş vedea pe un tron, cîrpăcind o politică atît de nasoală! »

EGERTON *(vîrîndu-şi capul)*: Se poate? Deranjez...?

ELISABETA: Linişte la galerie! *(Doftoroaia se îndreaptă spre Egerton şi-i face semne)* « Cristoase, trebuie că am o rînză de porumbiţă, altminteri aş fi îngrăşat toţi vulturii din văzduh cu rămăşiţele stîrvului, ăsta al meu, de falsă regină ».

EGERTON: Cu cine se răfuieşte?

DOFTOROAIA: N-are şi ie dreptul să joaşie teiatru?

ELISABETA: « Deşănţată călugăriţă codoaşă... în loc să mă arunc împotriva celui care a pus la cale şarlatania asta... împotriva celui care urzeşte înşelăciuni şi masacre... iată că alunec printre degete şi izbutesc să mă văd descărcată de orice răspundere... ca o veritabilă paţachină ». De ce te uiţi aşa, Egerton? Mă găseşti, cum să zic, crescută? Ia' spune-mi, dacă cineva s-ar încumeta s-o îngîne pe Regina dumitale, maimuţărind-o prin insulte de felul ăsta... dumneata ce-ai face?

EGERTON: Doamnă, cine şi-a permis să se poarte cu atîta lipsă de respect faţă de dumneavoastră?

ELISABETA: Uite-aici: numele şi prenumele... şi tiradele infame, cuvînt cu cuvînt. Dacă dumneata, scumpe Egerton, te-ai duce din cînd în cînd la teatru... mai ales la Globe... mai e încă timp... chiar în seara asta... le-ai auzi repetate pe scenă.

EGERTON: Imposibil!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARTA: Ba-i posibil, teatraliștii ăștia de doi bani o insultă... și lumea aplaudă.
ELISABETA: Dar pe dumneata nu te interesează decît să întinzi capcane ca să-l prinzi pe Essex și banda lui de descreierați...
EGERTON: Să se rostească, oare, la Globe, infamii de soiul acesta? Șeriful Golber se află acolo în fiecare seară, dar nu și-a dat cîtuși de puțin seama, nu mi-a raportat că se fac aluzii la Domnia Voastră.
ELISABETA: Ah, nu?! Calul ăsta de lemn are mai multă minte și, în orice caz, mai multă fantezie decît dumneata!
DOFTOROAIA: Bașca că poate să să și piseze!
ELISABETA: Urmărește-mă... uite *(îi dă textul)* aici, citind, eu am să recit din memorie. Vorbește Hamlet: « Avantajul celor puternici stă în îndoiala supușilor... în neștiința despre ceea ce se află pe lumea cealaltă. Spaima ce ne cuprinde pe buza prăpastiei în întunericul ce ne așteaptă dincolo... Să fie somn — a muri? Să fie — cum ai dormi? Să visezi, poate, sau în visul morții strigăte și coșmaruri atroce ne-or persecuta înșfăcîndu-ne de grumaji? Dacă oamenii ar putea să descopere ce anume li se cuvine cu adevărat la capătul marii treceri... » Suflă-mi, am uitat partea asta.
EGERTON: « al marii treceri din care nimeni nu s-a... »
ELISABETA: Ajunge... « la capătul marii treceri de unde nimeni nu s-a întors vreodată... De-ar putea cineva să se întoarcă, totuși, și să povestească... fiece rege și fiece domnitor ar risca să se pomenească fără supuși ».
EGERTON: Nu înțeleg.
ELISABETA: Bravo... asta să rămînă replica dumitale fixă. Repet-o din cînd în cînd, mă ajută. Hai, spune-o.
EGERTON: Nu înțeleg.
ELISABETA: « Nu înțelegi? Dacă n-ar exista groaza de lumea cealaltă toți oamenii s-ar omorî! Și-ar lua viețile cu miile, care azvîrlindu-se într-o prăpastie,... care în ocean, care în foc... » Încă o dată replica dumitale fixă, te rog, Egerton.
EGERTON: Nu înțeleg.
ELISABETA: Bravo! Nu înțelegi? Dar e atît de limpede, spune și dumneata: « Cine ar mai îndura bătăile cu ciomagul și pe nelegiuiții ce-și bat joc de omenire, nedreptățile, împilarea, insultele îngîmfatului... o dragoste disprețuită... o lege care te răpune cu amînări repetate... » Bagă de seamă că nu născocesc nimic, nu-i așa, Egerton?
EGERTON: Așa e... totul se află aici, în text.
ELISABETA: « Cine ar mai îndura veșnicele ifose ale puterii... și capcanele sale...? »
EGERTON: Mda, acum mă dumiresc, are ce are cu noi.
ELISABETA: « Iar cel drept care, răbdător, încă se mai amăgește că i se va face cinstea să i se dea dreptate, va fi insultat, va fi luat în derîdere. Cine ar vrea să îndure rușinea și truda de a tîrî după sine o viață fără noimă ca pe un sac cu vreascuri, dacă printr-un singur gest ar putea s-o răpună... să termine cu toți și cu toate?! »
DOFTOROAIA: Tare mi se-mpare mie că Șăzpir ista i-un papistaș măscuit în puritan.
EGERTON: Am înțeles acum infamul joc! S-ar zice că ațîță lumea să se avînte la atac...
DOFTOROAIA: Așe-i, pare c-ar zîșie: « Apoi, că-z doară viață-i aiasta? Mai bine-mi bag unghia-n gît, decît să mai trăiesc așe sub guvernămîntul aiesta de rahat! »
MARTA: Cred că începeți s-o luați razna... eu nu văd nici o ațîțare la o revoltă propriu-zisă... nu-i decît intenția de a marca o mîhnire, o anumită stare de nemulțumire...
DOFTOROAIA: Așe grăit-a sfînta Filofteia a Anglilor!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: In orice caz, îl arestez și-i închid imediat teatrul....
DOFTOROAIA: Brava! Ca să che pomeni dupe aia cu zumzăitul stupului de ghiespi!
ELISABETA: Ia-o mai încet.... înainte, trebuie să descoperi dacă nu e legat, din întîmplare, de grupurile care-l sprijină pe Essex.
EGERTON: Voi deschide urgent o anchetă.
ELISABETA: A propos, ai verificat autenticitatea scrisorilor adresate lui Iacob de Scoția, alea care, după dumneata, ar aparține lui Essex?
EGERTON: Doamnă, cu părere de rău trebuie să vă spun că, într-adevăr, ați avut dreptate: scrisorile s-au dovedit a fi false... iar sigiliile — contrafăcute.
ELISABETA: Ai reușit să duci expertiza la bun sfîrșit chiar așa de repede?
EGERTON: Nu, a fost suficient să-l agățăm de cîrlige, cu capu-n jos, pe curierul care ni le-a procurat. N-a trecut mult și a retractat totul.... a recunoscut că e vorba de calomnii fabricate ad-hoc.
ELISABETA: Perfect! Vezi, Marta? Balanța dreptății atîrnă de un cîrlig de măcelărie!
EGERTON: Cum ați spus, Doamnă?
ELISABETA: N-am spus nimic... Peste o zi-două, fraza asta va putea fi reascultată într-un text al lui William al nostru... Pe toate mi le fură, tipul! Ce mai e, Egerton? Alte știri proaste, îmi închipui. Ce ascunzi în servieta dumitale? Îmi citești pe loc chiar dumneata, sau te prefaci că o uiți aici, ca să înghit singură scîrnăviile pe care le conține?
EGERTON: E vorba de niște dovezi.
ELISABETA: Ce fel de dovezi?
EGERTON: Că grupuri de puritani se mișcă spre a da o mînă de ajutor conjuraților.
ELISABETA: Ha, ha... capcana se întoarce împotriva dumitale, Egerton! Ai ticluit nada cu armurerie pentru ca subversivii să se poată înarma pînă-n dinți... ai vrut să prinzi un pește mare... și acum descoperi că peștele a devenit balenă....
DOFTOROAIA: Mor să aflu cum o să tragă amu năvodu' pă mal....
ELISABETA: Pun pariu că o să ți se ciuruiască năvodul.
EGERTON: Nu înțeleg această nemaipomenită satisfacție a Domniei Voastre, Doamnă. S-ar părea că vă bucură ideea unei eventuale înfrîngeri a noastre!
MARTA: Are dreptate, ai înnebunit de-a binelea. Uiți că ar fi și înfrîngerea ta?
ELISABETA: Așa-i... am cam exagerat. Bun, atunci ce așteptați ca să intervii, Egerton?
EGERTON: Doamnă, în clipa de față conjurații sunt risipiți în mici grupuscule... așteptăm să se adune toți laolaltă. Îi vom ataca înainte să ajungă la Parlament și la Palat.
ELISABETA: Care Palat?
EGERTON: Ăsta, al dumneavoastră.
DOFTOROAIA: Al pricepit, rejină mîndră!... Stîrpiturile aleste pohtesc să vină acia, să che taie, hîrșt!, te-o și crăpată în doauă.
MARTA: Chiar așa.
EGERTON: În consecință, Doamnă, de altfel aceasta e și rugămintea lui Sir Cecil, cred că ați fi mai în siguranță într-un alt loc decît acesta.
ELISABETA: Să-mi fac bagajul, cu alte cuvinte?!
DOFTOROAIA: Da; da' numa' după ce-mi termin la bun sfîrșit lucru': să ne-nțelejem!
EGERTON: Da, Doamnă, și Lorzii și Parlamentul, și îndeosebi Bacon, insistă să vă mutați în fortăreața Kinilworth... sub escortă armată, firește.
ELISABETA: Sub escortă? Dar de ce tocmai eu? Ce-am eu cu afacerea asta? Am citit, personal, zeci de mîzgăieli apărute pe zidurile Londrei în ultimele zile... N-am întîlnit nici o frază care să ațîțe la răscoală împotriva reginei și la lichidarea ei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dimpotrivă, am găsit insulte și amenințări la adresa dumitale, mai ales, Egerton ... la adresa lui Cecil... împotriva lorzilor... ca să nu mai pomenesc de Bacon. Dumneata ești, după părerea poporului, cel care mă sfătuiește să duc o politică greșită.... Eu rămîn mereu buna lor regină. Vă dau un sfat: mutați-vă voi, toți în păr, sub escortă armată, în fortăreața Kinilworth... e mai sigur.

DOFTOROAIA: Da, da, faceți-vă voi băgăjelul!

MARTA: Elisabeta, ești într-adevăr nedreaptă. Spune-mi, rogu-te, unde și cînd ai citit domnia ta mîzgălelile alea de pe ziduri? După cîte știu, au trecut mai multe săptămîni de cînd n-ai ieșit din palat.

EGERTON: Așa e, doamnă, în afară de cazul că ați umblat de una singură pe străzi!?

ELISABETA: Am umblat: cu ăsta! *(Arată un ochean.)*

EGERTON: Ce-i asta?

ELISABETA: Un cadou al ambasadorului Veneției. Se numește telescop sau ochean. Pune-ți ochiul alei: e o sculă grozavă!

EGERTON: Fantastic... De necrezut cum vin toate aproape de tine!

DOFTOROAIA: Zgripțuroii dracului! Dă-mi voie să mă-nholbez și io!

EGERTON: Splendid! Ai zice că atingi trecătorii cu mîna.

MARTA: Fii amabil și pasează-mi-l și mie, doar pentru o clipă.

EGERTON: Vă rog, poftiți. Bine-ar fi să avem și noi, la poliție, cîte o unealtă ca asta.

MARTA: Uimitor!

ELISABETA: Bineînțeles, am și comandat o ladă întreagă pentru dumneata, Egerton. În felul acesta, îi vei putea controla pe toți cetățenii, în orice clipă: ce fac, cu cine stau de vorbă, chiar și în dosul ferestrelor, în propriile lor case. Îi vei putea supraveghea în pat, cînd fac dragoste... și chiar cînd își fac nevoile! Un stat într-adevăr modern: Statul ginitor!

DOFTOROAIA: Doamne iartă-ne și te-ndură! Dăliräz io au îi aieve ceea ce văz?

ELISABETA: Ce s-a întîmplat?

DOFTOROAIA: Colo gios, în fundu' ulițiî ăleia, parcă-l văzui chiar pă milorzul di Esses... oh, d-apoi că-i fain mașcul! Îi cu înconjurații lui. Uitați-vă, vini ici-șa în cortegiu!

MARTA: Ia' să văd... Da, așa e... sunt înarmați, dau din mîini... invită lumea să li se alăture.

EGERTON: Pe toți dracii! Nu-i așteptam chiar așa curînd! Dați-mi voie să văd și eu.

ELISABETA: Nu, îmi pare rău, eu am întîietatea... scula-l a mea. Să văd eu, întîi.

EGERTON: Aveți dreptate, scuzați.

DOFTOROAIA *(scoate un ochean din coșarca ei)*: Uitați-vă numa', uitați-vă, rejină, că tare mă chem că di data aiasta am fo scrîntită!

ELISABETA: Dar de unde ai luat telescopul ăsta?

DOFTOROAIA: I-ai meu, l-am adus de la Venesia, acolo să vînd la moși pe tarabie.

ELISABETA: Poftim, dincolo e un alt grup care trece podul sfîntului Bartolomeu... și încă unul, care înaintează spre Trygham.

EGERTON: Scuzați-mă, trebuie să plec imediat: mă duc să-l întîlnesc pe Hellington spre a organiza contraatacul.

DOFTOROAIA: Să-l conductăz pînă la ușe?

ELISABETA: Nu, dumneata, Egerton, nu organizezi nimic. Ordinul meu este: nimeni nu mișcă! Lasă-i să se descarce și să-și facă mofturile, lasă-i să se bucure de aplauzele negustorilor și băieților de prăvălie.

DOFTOROAIA: Brava, rejina noastă! Că oricum bolunzii ăia, la prima-întîie detunare de tun, fac pă ei mai abitir dicît calu' lsta!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dimpotrivă, am găsit insulte și amenințări la adresa dumitale, mai ales, Egerton ... la adresa lui Cecil... împotriva lorzilor... ca să nu mai pomenesc de Bacon. Dumneata ești, după părerea poporului, cei care mă sfătuiește să duc o politică greșită.... Eu rămîn mereu buna lor regină. Vă dau un sfat: mutați-vă voi, toți în păr, sub escortă armată, în fortăreața Kinilworth... e mai sigur.

DOFTOROAIA: Da, da, faceți-vă voi băgăjelul!

MARTA: Elisabeta, ești într-adevăr nedreaptă. Spune-mi, rogu-te, unde și cînd ai citit domnia ta mîzgălelile alea de pe ziduri? După cîte știu, au trecut mai multe săptămîni de cînd n-ai ieșit din palat.

EGERTON: Așa e, doamnă, în afară de cazul că ați umblat de una singură pe străzi!?

ELISABETA: Am umblat: cu ăsta! *(Arată un ochean.)*

EGERTON: Ce-i asta?

ELISABETA: Un cadou al ambasadorului Veneției. Se numește telescop sau ochean. Pune-ți ochiul aici: e o sculă grozavă!

EGERTON: Fantastic... De necrezut cum vin toate aproape de tine!

DOFTOROAIA: Zgripțuroii dracului! Dă-mi voie să mă-nholbez și io!

EGERTON: Splendid! Ai zice că atingi trecătorii cu mîna.

MARTA: Fii amabil și pasează-mi-l și mie, doar pentru o clipă.

EGERTON: Vă rog, poftiți. Bine-ar fi să avem și noi, la poliție, cîte o unealtă ca asta.

MARTA: Uimitor!

ELISABETA: Bineînțeles, am și comandat o ladă întreagă pentru dumneata, Egerton. În felul acesta, îi vei putea controla pe toți cetățenii, în orice clipă: ce fac, cu cine stau de vorbă, chiar și în dosul ferestrelor, în propriile lor case. Îi vei putea supraveghea în pat, cînd fac dragoste... și chiar cînd își fac nevoile! Un stat într-adevăr modern: Statul ginitor!

DOFTOROAIA: Doamne iartă-ne și te-ndură! Dăliriăz io au îi aieve ceea ce văz?

ELISABETA: Ce s-a întîmplat?

DOFTOROAIA: Colo gios, în fundu' uliții ăleia, parcă-l văzui chiar pă milorzul di Esses... oh, d-apoi că-i fain mașcul! Îi cu înconjurații lui. Uitați-vă, vini ici-șa în cortegiu!

MARTA: Ia' să văd... Da, așa e... sunt înarmați, dau din mîini... invită lumea să li se alăture.

EGERTON: Pe toți dracii! Nu-i așteptam chiar așa curînd! Dați-mi voie să văd și eu.

ELISABETA: Nu, îmi pare rău, eu am întîietatea... scula-i a mea. Să văd eu, întîi.

EGERTON: Aveți dreptate, scuzați.

DOFTOROAIA *(scoate un ochean din coșarca ei)*: Uitați-vă numa', uitați-vă, rejină, că tare mă chem că di data aiasta am fo scrîntită!

ELISABETA: Dar de unde ai luat telescopul ăsta?

DOFTOROAIA: I-al meu, l-am adus de la Venesia, acolo să vînd la moși pe tarabie.

ELISABETA: Poftim, dincolo e un alt grup care trece podul sfîntului Bartolomeu... și încă unul, care înaintează spre Trygham.

EGERTON: Scuzați-mă, trebuie să plec imediat: mă duc să-l întîlnesc pe Hellington spre a organiza contraatacul.

DOFTOROAIA: Să-l conductăz pînă la ușe?

ELISABETA: Nu, dumneata, Egerton, nu organizezi nimic. Ordinul meu este: nimeni nu mișcă! Lasă-i să se descarce și să-și facă mofturile, lasă-i să se bucure de aplauzele negustorilor și băieților de prăvălie.

DOFTOROAIA: Brava, rejina noastă! Că oricum bolunzii ăia, la prima-întîie detunare de tun, fac pă ei mai abîtir dicît calu' ista!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Fă, totuşi, un lucru, Egerton... du-te la sir Cecil şi porunceşte-i să-l trimită la Essex pe Preşedintele Parlamentului şi pe şeful justiţiei. Să se prezinte contelui Robert cu următoarea misivă... notează: « Venim din partea Reginei să vă întrebăm care e raţiunea acestor adunări... dacă au semnificaţia unui protest, vrem să-i cunoaştem motivaţiile... vă asigurăm că veţi fi ascultat... şi veţi obţine cu siguranţă dreptate ». Ai scris, Doftoroaio? Bine... vezi ce faci! La revedere, sir Egerton.

EGERTON: Cu permisiunea voastră, Doamnă. Pe mai tîrziu.

ELISABETA: Da, ţine-mă la curent.

DOFTOROAIA: Ah, rejină mîndră... văzt-ai cum păli la faţă sor Egertonu cîn îi spuseşi dă scripturile dă pă păreţi? Pun rămăşag că sorii Cecil şi Bacon s-o fo spîrcuită pă ei!

MARTA: Te rog, Doftoroaio... vorbeşte mai puţin trivial.

DOFTOROAIA: D-apoi că dacă tot stînd la voroavă cu rejincle căpătai iangaşul aiesta!

ELISABETA: Hai, dă-i zor, că mă grăbesc. S-ar putea ca Robert să se hotărască să vină aici chiar în seara asta. Mi-ai promis nu ştiu ce minuni în privinţa sînilor.

DOFTOROAIA: Îi fac, îi fac, drăguţă, numa' că o să se lese cu oarece arsură.

ELISABETA: Arsură?

DOFTOROAIA: Zău, din pricina aiestora. *(Arată un borcan)*

ELISABETA: Ce mai e şi acolo?

DOFTOROAIA: Bîze.

ELISABETA: Bize?... Vrei să spui albine? Doamne sfinte! Şi ce-ai de gînd să faci cu ele?

DOFTOROAIA: Îţ pun borcănaşul pă sfîrc... Pă urmă zvîntur o lecuţă dă fum... bizele dinlăuntru să mînie şi che ciocăne. N-o să tracă mult şi-ai să vezi cum ţi să umflă sfîrcu', ghe numa-numa! Atunşi să ti ţii: cheatră!

ELISABETA: Eşti nebună... să-mi umfli sînul cu o albină?! Ştii ce dureri provoacă înţepătura de albină?!

MARTA: Ce-i drept, găselniţa e superbă... nu m-aş fi gîndit niciodată la aşa ceva.

ELISABETA: De ce n-o pui să-ţi împungă ţie sfîrcul, dacă-i aşa de superbă?

MARTA: Pentru că eu nu am nici un Robert de strîns la sînul învîrtoşat, draga mea. Oricum, poţi să refuzi. O să vîrîm nişte cîlţi sub corsaj...

DOFTOROAIA: Bon, numa că cîlţî nu-s totuna... mai cu samă dacă lui Roberto are să-i vină să che mîngîie. Ş-apoi, nu-i tomna ré ciocănitura ghe bîză... căci io am să ung sfîrcu cu un picuţ dă miere şi dă smirnă în scoposul dă a amorţî dolorul.

ELISABETA: Eşti sigură că o să se facă tari şi rotunzi?

DOFTOROAIA: Apăi, nu tomna cît un balon... da' mîndri şi faini, să hli încredinţată!

ELISABETA: De-acord... dă-i drumul, atunci! Facă-se şi nebunia asta!

MARTA: Bravo! Tot înainte, Doftoroaio!

DOFTOROAIA: Bon, 'şteptem să facem unjerea cu miere şi cu smirnă. Ajutorează-mă!

ELISABETA: Ia stai, cît o să ţină umflătura asta?

DOFTOROAIA: Oh, fo tri dzile... ba şinşi! Depande dă cîtă vreme lăsăm nuntru acu'.

ELISABETA: Aha, căci dacă se scoate acul, să zicem, după o jumătate de oră...

DOFTOROAIA: Ţi să dezvoaltă o ţiţă cît o lubeniţă! Iac-aşe!

ELISABETA: Sfinte Dumnezeule, asta ar mai lipsi!

DOFTOROAIA: Rejină dulşe: amu' cată a-ţ lua o răsuflare adîncă.

ELISABETA: Ajută-mă Doamne! Gata sunt!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DOFTOROAIA: Mătăluță, Mărtuță, apringhe la lumînarie bucățica iasta dă sandal care scoache fum. *(Îi întinde un toc de lemn — aplică borcanul pe pieptul reginei.)*
ELISABETA: Aiuiuiuuuuuu ! Mamă, ce durere !....
DOFTOROAIA: Foarti bini ! Minune ! Pă loc o ciocăni !... Trăiască ! Vivat !
MARTA: Stai să suflu....
ELISABETA: Sfîntă Elisabeta, înnebunesc... aiaiaiai, ce arsură !
DOFTOROAIA: Ţîni-ti taric... Majestate, îţ pun pă gheasupra o lecuţă dă canforă.
ELISABETA: Ajunge, ajunge... scoate acu' !....
DOFTOROAIA: Ba... încă un picuţ... şteptem, dulceaţo, răzistă... Nii mă, că o şi prins să se umfleze !
ELISABETA: Aşa-i... uite, Marta, se umflă într-adevăr, văzînd cu ochii... Hoho-hoho !... dar cîtă durere !
MARTA: Mai rezistă puţin... gîndeşte-te cît de superbă ai să fii după aceea. Mai c-aş pune-o pe Doftoroaie să mi-i aranjeze şi pe-ai mei. Ia spune, albina aia... din borcan?
DOFTOROAIA: Oh, aia ş-o pierdută acu'... încă un pic şi-şi dă duhu'. 'Şteptem să preparez alt borcan... cu o bîză nouauă... ian' uitaţî-vă-ncoa... îi învălită în păpir.... ajunje să-i dai un bobîrnaci, să dăstupă şi bzzz, cioc ! cioc !
ELISABETA: Aşteaptă, lasă-mă să-mi trag sufletul, puţin.
DOFTOROAIA: Ba nu, trăbă să crească laolaltă ţîţele... pîntru ca să le poţ potrivi ... că-z doară n-ai vré să-ţ crască una cît un munte şi alta — neam !? Acu' trăbă lăsat sau scos la ţanc !
ELISABETA: Bine, bine... mişcă-te... Auleo ! Vai de mine !
MARTA: Ce-i?
ELISABETA: Iar mă ud pe mine....
DOFTOROAIA: Normal ! Ciocănitura ghe bîză face iefectu' aista !
ELISABETA: Termină odată, că înnebunesc !... Oh? Robert, Robert al meu ! Uite cîte trebuie să îndur de dragul tău !
MARTA: Aşază-te pe lighean, draga mea.
DOFTOROAIA: Gata ! *(Aplică al doilea borcan.)*
MARTA: Să fac fum?
DOFTOROAIA: Da, dă jur-împrejur.... no, aşe... Ciupe, Rejino?
ELISABETA: Nu, nu simt nimic.
DOFTOROAIA: Stai aşa, să dau drumu' nuntru la un picuţ ghe fum... Iaca, iaca... uită cum să mînie... bzzz... amu' să che ţîi ciocănitură ! Ciupe?
ELISABETA: Nu, nu simt nici o împunsătură.
DOFTOROAIA: Tulai, bîză prostovană. Nu vrei s-o ciupi? Apoi, stai tu numa', ţ-arăt io ţîie, am să ti chilăvesc tătă, tătă ! *(Agită borcanul)*
ELISABETA: Şi ce se întîmplă acum? Am să rămîn cu un sîn cît un pepene şi cu celălalt cît un ţîr uscat?
DOFTOROAIA: Ba... amu am să prind alta... am ici-şa un ghespoi... terèbel !
ELISABETA: Un viespoi? Cum, adică faci şi tu parte din conspiraţie, vrei să mă omori?
DOFTOROAIA: Nu-ţ hie frică, dulşe splendoarea mè: ciupitura ghe ghiespe îi mai moalle dăcît cele ghe bîză ! Hai, fii pă pacie ! Traje-o-n sus, Marto !
În învălmăşeala ce se produce, Marta pune tăcluni pe scaun. Elisabeta se aşază pe ei şi se frige.
ELISABETA: Alaialauuu ! Ce mai e şi asta? ! Alaialuuuu ! Ard... alaialauuu, cum mai ard !
MARTA: Scuză-mă, comoara mea... eu sunt de vină... am aşezat tăcluni tocmai acolo... Te-ai ars?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DOFTOROAIA: Aşază-che... acia în lighean, să te înrăceşti cu apă. *(Aşază ligheanul pe un scaun şi borcanul, pe altul).*
ELISABETA: Nu, nu, lasă... Oiluuluuluuu ! Asta-mi mai lipsea, să-mi pun şezutul la mulat. Alalaluuuuu !... Repede, scoate-mi acul din sîn că nu mai pot !...
DOFTOROAIA: Binie... 'şteptem să ţi-l scot cu cleştuţu' aista.
ELISABETA: Un cleşte... Ce-ai de gînd, spune? *(Face o mişcare greşită, ligheanul cade, se mută pe celălalt scaun scoate un urlet)* Aiiiuuiiiuuuuuu !
MARTA: Ce mai e, iar?
ELISABETA: Tăciunii, iar? !
DOFTOROAIA: Ba, ghe data aiasta te puseşi pă borcanu' cu bîze... N-o vrut, blăstămatu', să che ciupe dă sfîrc şi che-o ciupită ghe-o bucă !
ELISABETA: Doamne, ce nenorocire ! Acum m-am ales cu o bucă cît o cocoaşă şi cu un sîn cît un pepene roşu, precum şi cu o ţîţă cît un ţîr şi cu cealaltă bucă prăjită... şi iar mă ud pe mine....

Sfîrşitul primei părţi

PARTEA A DOUA

Camera Elisabetei. Regina, în timp ce lumina creşte, rămînînd totuşi slabă, se află călare pe armăsarul de lemn şi priveşte prin ocheanul îndreptat spre sală.
ELISABETA: Ai rămas tot treaz? Da, da, lumina aprinsă e cea de la fereastra ta. *(Îşi duce o mînă la frunte)* Ah ! Nu mai pot ! Nici tu nu reuşeşti să dormi? *(Spre fundul scenei, cu voce ridicată)* Martaaa ! *(coboară tonul)* Oh, Robert... mişcă-te, ce mai aştepţi să vii aici? *(din nou ridicînd vocea)* Martaaa ! Unde eşti? Simt că plesnesc !
MARTA: Aici sunt, draga mea, ce s-a întîmplat? Unde eşti?
ELISABETA: Aici.
MARTA: Ce faci acolo sus?
ELISABETA: M-am cocoţat pe cal fiindcă numai de aici pot să văd fereastra lui Robert.
MARTA: Nu te-ai culcat?... Nici măcar nu te-ai dezbrăcat !
ELISABETA: Am încercat să adorm, dar n-am putut. Mă simt întinsă ca o tobă ! Nu reuşesc să închid un ochi.
MARTA: Caută să te relaxezi. Vrei să-ţi fac un ceai de buruieni?
ELISABETA: Care ceai? N-ai înţeles! ! Nu pot să închid ochii pentru că mi-aţi tras pielea de pe frunte în aşa fel încît nu mai reuşesc să-mi închid pleoapele... sunt blocată... cu pupilele holbate ! Uită-te la mine.
MARTA: Ai dreptate ! Am să slăbesc cîteva şuviţe... Aş, cine le mai poate deznoda...? ! Aşteaptă că o chem pe Doftoroaie. *(strigă)* Doftoroaio !
ELISABETA: Spune-i să-mi aducă şi ceva de răcorit sînii... frig de-ai putea să calci o cămaşă cu ei !
MARTA *(în fundul scenei)*: Doftoroaie, mişcă-te ! Trebuie să desfaci codiţele doamnei.
DOFTOROAIA: Acilea-s !... Oh, scumpătatea me luminăţie... ni la ea, drăguţa, s-o şi aburcată pe lemn, disdedimineaţă !
ELISABETA: Aha, mă lei peste picior? Ce-ai adus acolo?
DOFTOROAIA: Niscai bîzdîce, ghiespoi nou-nouţi !
ELISABETA *(privindu-şi sînii)*: Iar începi? Ca să nu mai spun că ultima ciupitură de viespe m-a străpuns ca un cuţit... şi mi-a lăsat o gîlcă pe sîn.
DOFTOROAIA: Tătu-l normal, se chiamă gîlca Venerii !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Da, şi mai află că nici nu-s tari, şi nici nu stau la un loc: se hîţînă! Întîi coboară sînul stîng ... pe urmă urcă sînul drept .... unul se face şpiţ ... celălalt sporeşte ca un cozonac.

DOFTOROAIA: Tătu-l la locu' lui, cum să cuvini ... i-un fain joc eroticesc dupe carle barbaţii se dau în vînt ... În afara de şele spusă, cum să sîmţăşche Maiastatea Voastră?

ELISABETA: Ca o mîţă vîrîtă într-un sac şi călcată de un regiment călare! Nu pot să ating nici un milimetru de piele că şi sar în aer! A propos de regiment ... azi-dimineaţă în zori am auzit ca un huiet mare şi răcnete de ciocnire armată colo, spre Burchley.

MARTA: Ciocnire armată?

DOFTOROAIA: Nu, domniţă, am stat tăt tîmpu' dăstrează ... ba mă şi dusei pîn-acolo-şe, am transvertat tătă Londra după bîzdîcoi, da' n-am auzîtă nice măcar un lătrat de cîne.

ELISABETA: Şi totuşi, sunt sigură. Am auzit şi pocnituri, ca nişte focuri de armă.

MARTA: Oi fi avut un coşmar!

DOFTOROAIA: Asta-i: un coşmare!

ELISABETA: Da ... ai dreptate ... de fapt, l-am avut: un coşmar teribil! Acelaşi de ieri noapte.

MARTA: Iar Stuarta?

ELISABETA: Da, chiar ea, fără cap, ivindu-se acolo... aievea, ai fi zis că o poţi atinge cu mîna.

DOFTOROAIA: Băsneşte, băsneşte, că io p'ormă îţ zîc tăt şe înseamnă învisurile aiste ... *(între timp despleteşte cozile Elisabetei)*

ELISABETA: Oh, îţi mulţumesc, simt cum mă întorc din nou la viaţă ... Cum vă spuneam, Maria Stuart ... de data asta m-am pomenit cu ea descăpăţînată, dar căpăţîna o ţinea în mîini ...

DOFTOROAIA: În mînuri? Păreche cu sîntu Ioanichie descăpăţînatu'?!

ELISABETA: Da, iar capul avea ochi care se mişcau şi gură care vorbea.

DOFTOROAIA: Ce mişloc! Capu! răchezat care băsădeşte! Şi şie grăia?

ELISABETA: Rîdea .. şi, rînjind, zicea: « De data asta ai scrîntit-o, catîrcă montată! De data asta zboară căpăţîna lui Robert! Ha! Ha!» Şi, trosc!, îmi trage un pîrţ!

DOFTOROAIA: Pîrţîlţură dă căpăţînă descăpăţînată!

MARTA: Simt cum mă trec fiorii!

ELISABETA: Da, da ... Şi pe urmă l-a aruncat în sus.

MARTA: Capul?

ELISABETA: Da, şi a început să se joace cu el, de parcă ar fi fost o minge .. îl izbea de perete ... capul sărea înapoi ... ea îl prindea din nou ...

DOFTOROAIA: Măcară folosît-o picerele? Să bată loabda, ira, minje, adecă capu! ...

ELISABETA: La un moment dat, capul l-a scăpat şi s-a rostogolit pe jos ... a mai săltat o dată şi a strigat: « Auleo, mai încet, ce naiba, mă spargi, că doar nu-s minge!»

DOFTOROAIA: Tomna, zîc!

ELISABETA: Dar vocea era alta ... nu mai era Maria cea care vorbea ...

MARTA: Şi cine era?

ELISABETA: Vocea lui Robert!

DOFTOROAIA: Milosîrdul de Zexe? Oh, sfîntă Parască ... Şi şie dzîce?

ELISABETA: « Nu trebula să mă pui să zbor, Elisabeta ... »

DOFTOROAIA: Să zbor? Aşe v-o fo zîsă?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ELISABETA: Da, să zbor, « m-ai silit să plutesc ca un Icar batjocoritor pe aripile linguşelii ... burduşit cu penele vorbelor sforăitoare » !
DOFTOROAIA: Avè glas răsunat, cu vilvă ... ca fantasmu lu' Hamlăt? !
ELISABETA: Da ... « M-ai împins în sus — zicea — şi-apoi m-ai trîntit de pămînt ... m-ai doborît ca pe o găină ... »
DOFTOROAIA: Minunat ... Tătu-i cît să poati di minunat !
ELISABETA: Cum, minunat?
DOFTOROAIA: Înseamnă, splendoareo, că contili şi-o chierdut minţili după domnia voastră ! Amurezat Iulè ! Ce iştorie faină !
ELISABETA: Ho-ho, nu te pripi aşa, cotoroanţo ... bine-ar fi să fie adevărat !
MARTA: Ba da, o să meargă totul strună, ai să vezi.
DOFTOROAIA: A propostenie de ştiriciri bunie, Marto, zî-i ghe precurînda sosîre.
MARTA: Aşa-i, uitasem ... Încă în cursul zilei de azi, aproape sigur, şeful conjuraţilor o să fie aici ...
ELISABETA: Robert?
DOFTOROAIA: Daa, să dădu ghe parchea cei direaptă şi vini acilea să pi să închine, Majestate, cît o maje! Te-mbucuri? !
ELISABETA: Sublim, dar — zic — un fapt atît de important de ce nu mi i-ai comunicat imediat?
MARTA: M-am zăpăcit ...: povestea asta cu coşmarul ... Mi-am pierdut capul !
DOFTOROAIA: Bagă binie la cap şi să-ţi pierzi capu' cum trăbă !
ELISABETA: Daţi-mi ocheanul ... poate că iese chiar acum !
DOFTOROAIA: Potolè-vu ... ai să-l vedzi la amiadza dziliî ...
ELISABETA: Dar de ce aşteaptă atîta?
DOFTOROAIA: Nu tă lăsa furată de pohtă, rejină: Milosîrdul de Zexe o zîs: d-apoi că aiasta-i vrut, aiasta ai ! Or să se ducă în procesie la palas şi or să mi ţi-i aducă ici-şa, mîndru cumu-i soarele, alduitu' ! Şi tu ai să hii ca luna ! No, amu' ţîpă-che jos, splendoare ! *(Elisabeta se dă jos de pe scaun)*
ELISABETA: Da, da, sigur ... trebuie să mă fac frumoasă ! Hai, daţi-i zor ! ... Înnodaţi-mi iar părul ...
DOFTOROAIA: Mintenaş ţî-l răsucesc şi che-acordesc la loc ! Poruncă !
ELISABETA: De cum intră, la început, mă prefac că-s supărată. Am să mă ţin ţeapănă ... aşa ! Cum arăt cînd mă-ncrunt? Fac riduri, aşa-i? Mai bine rămîn impasibilă, uşor melancolico-îngîndurată. În felul acesta, pielea îmi rămîne întinsă. Pe urmă, puţin cîte puţin prind să-i zîmbesc ... e bine aşa? Oare o să-mi ia imediat în considerare sînii? Fir-ar să fie, trebuie să m-aşez pieziş, cu buca asta umflată care nu mă lasă să mă reazem. La ce oră se duc să-l ia?
DOFTOROAIA: Sîr Egherton o zîs ... păstă o păreche dă ceasuri.
MARTA: S-ar putea să vină chiar şi mai devreme.
ELISABETA: Ce bine-ar fi! *(Martei)* Tu stai şi controlează cu ocheanul cînd apare alaiul cu Lorzii.
DOFTOROAIA: Stau io cu oclanu' ! Că mie-mi plaşie să fac pă ginitoarea !
ELISABETA: Nu, tu te du acum la uşă, căci bate cineva ... Să nu laşi pe nimeni să intre.
DOFTOROAIA: Iaştă sîr Egherton, şplonu'. Bagu-l?
ELISABETA: Bagă-l, da ... desigur că vine cu veşti de la Robert !
DOFTOROAIA: Apăi, că să-l las nuntru să vă gineasică tătă jumulită cum vă aflaţi, rejină?
ELISABETA: Leagă-l la ochi !
DOFTOROAIA: Să-l leg la ochi? Un cap de şplon? Îl loveşte damblaua !
ELISABETA: Fă-l să-şi îndese pălăria peste ochi !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DOFTOROAIA: Proscalitiţ 'nuntru, Milosîrde. *(intră Egerton)* Moment ! Trăbă să vă sloboziţ clopu' în glos ! Poruncă de la rejina majestate ! Nu vrè să hie ginită. Vai dl mini, nu sândeasă clopu' aista pe un dovleac aşa dă baban ! Să tai aşa o căpăţînă, asta zîc şi Io meşteşug ghe clasa prima-ntîi ! Tulai, ce plăcere pîntu gîde ! Bon, să merjem. Apucaţ-o dirept 'nainche, nişi o grîji, vă-ntrolochez io !

ELISABETA: Bună ziua, sir Egerton.

EGERTON: Majestate... sper că aţi petrecut *(se impiedică)*... o noapte...

ELISABETA: Da, da... mă simt foarte bine. Dumneata, în schimb, ai vrea să binevoieşti a-mi explica ce anume are în cap domnul Cecil? Ce babilonie mai ticluieşte? De ce nu i-a trimis imediat pe Lorzi la Essex, după cum am poruncit? *Marta, după ce l-a însoţit pe Egerton, se duce la fereastră şi se uită prin ochean.*

DOFTOROAIA: Răspundeţ, Milosîrde !

EGERTON: Sir Keeper era de negăsit, Majestate, şi ca să nu pierdem timpul ne-am gîndit să-l înlocuim cu primarul Londrei.

DOFTOROAIA: Oho ! La minut v-aţ descurcatără !

ELISABETA: Aha, bine, o să vorbim mai tîrziu despre asta. Alte noutăţi, Egerton? Şi tu, Doftoroaio, mută calul mai spre fund.

EGERTON: Din păcate, doamnă, mă aflu aici pentru a admite că aţi avut încă o dată dreptate... bănuielile domniei voastre au fost întemeiate.

ELISABETA: Despre ce vorbeşti, Egerton?

EGERTON: Teatralistul ăsta... cum îi zice... îl aveam scris, aici. Iertaţi-mă o clipă *(întoarce capul, îşi ridică un pic pălăria şi se chioreşte la o însemnare de pe un petic de hîrtie)*...

ELISABETA: Vorbeşti de Shakespeare?

EGERTON: Da, chiar de el ! Face parte din bandă.

ELISABETA: Care bandă?

EGERTON: A conjuraţilor, doamnă.

DOFTOROAIA: Şăzpir, un răzbelit? Oh, sfîntă Fişloară !

ELISABETA: Eşti sigur?

EGERTON: Mai mult decît sigur, doamnă... Acest Shakespeare e oarecum în serviciul contelui de Southampton... care, pe deasupra, e şi impresarul său teatral, fiind coproprietar al lui Globe.

ELISABETA: Bun, şi ce-i cu asta?

EGERTON: Dar, doamnă, Southampton e unul din capii conjuraţiei !

DOFTOROAIA: Of, şie lumie, şie lumie ! Om ghe teatru şi să facă politichie ! N-am mai pomenitără aşa şeva !

ELISABETA: Cum e cu putinţă? Southampton e vărul meu, singura mea rudă, prieten credincios, l-am înconjurat totdeauna cu dragoste, el s-a purtat întotdeauna foarte drăguţ cu mine... Şi uite ce mi-e dat să aflu acum, că s-a dat de partea mîrşavilor ălora care vor să mă reguleze... Uneltește cu corcitura aia de codoş l-am numit pe Essex.

MARTA: Nu, Elisabeta... n-o lua aşa... uite, eşti toată vînătă...

ELISABETA: Ba am să-i nimicesc... mă duc eu însămi să-i înfrunt... spînzuraţi îi vreau şi-am să-i las să atîrne pînă or putrezi ! Vreau să văd cum vin toate păsările Angliei să le ciugulească măruntaiele ! *(sughiţă a vomă)*

MARTA: Poftim, ştiam eu... vino, vino dincolo... *(ies)*

DOFTOROAIA: S-or băgat afară. *(lui Egerton)* Poţi să-ţ aridici clopu !

EGERTON: Îmi pare rău că i-am provocat o asemenea criză...

DOFTOROAIA: Noroc că nu văzuşi ce uoichi făcu... răi, răi, că ti-apucă groaza, cum is a lu' soră-sa... cînd i-o fo sculacă în cap trebunalu' Enchezîţîi ! Dejeaba, are păru' roş... Ca şi domnia ta ! Neam găh roşcovani...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: Şi ce-i cu asta?
DOFTOROAIA: Ăl mai blînd din roşcovani îl bagă-n mormînt şi pă tat'su, cum să zice.
EGERTON: Îmi pare rău de Southampton, are zilele numărate, bietul, ca şi acel Shakesepare . . .
DOFTOROAIA: Hirşt ! Şi, şop !, capu' poletului în coşarcă ! Domnia ta scii, milosîrde, di ci măsura sîcrielor în Englitera îl mai scurtă decît trăbă?
EGERTON: Nu ştiu, de ce?
DOFTOROAIA: Pîntu că aproape tăţ sunt îngropaţ cu capu-n mînă !
EGERTON: Pli, bătu-te-ar, că hîtră mai eşti ! . . . Tăcere ! Se-ntorc !
DOFTOROAIA: Clopu' glos ! . . . Cum vă simţiţ, rejină?
ELISABETA: Mult mai bine, mulţumesc. Egerton, fă-mi plăcerea şi procedează astfel încît să se ajungă la o soluţie elegantă şi paşnică. M-am săturat pînă peste cap de conjuraţiile astea provocate şi umflate cu foaiele. Dumneata mă înţelegi, Egerton ! Ori de cîte ori un grup ai puterii încearcă să-l elimine pe celălalt, trebuie neapărat să fiu şi eu băgată-n ciorbă ! Cu un pic de bunăvoinţă sunt sigură că, încă de mîine, din toată istoria asta îmbîrligată n-o să mai rămînă nici urmă şi că, aşa cum se spune la teatru, în încheierea piesei: totul e bine cînd se termină în aşternutul unui frumos pat de două locuri !
Deodată se aud ţipete agitate, tropăituri de oameni care aleargă.
O VOCE: Alarmă, alarmă ! Acolo e ! . . . În partea ala ! *Se aud bătăi în uşă.*
ELISABETA: Ce s-a mai întîmplat? Du-te de vezi, Marta.
MARTA: Ce v-a apucat? Vin acum. *(Întredeschide uşa)* O clipă. *(Elisabetei)* E şeful gărzii.
ELISABETA: Cine, Bertrand Sliking?
MARTA: Chiar el ! Zice că un bărbat, căţărîndu-se pe ziduri . . . Îl las să intre?
ELISABETA: Pe cine? Pe bărbatul care să caţără sau pe Bertrand?
BERTRAND *(abia arătîndu-şi vîrful nasului)*: Cer învoirea să trec pe-aici, cu străjile mele, Majestate . . .
ELISABETA: Hei, lume ! Ăsta-i iatacul meu, nu o poştă de schimbat caii . . . Unde se căţăra omul acela?
BERTRAND: Pe trunchiul glicinei din curte, doamnă . . . spre odaia dumneavoastră. Ne permiteţi să intrăm şi să aruncăm o privire?
ELISABETA: Să aruncaţi o privire spre mine? Şmecher, dumneaiui . . . sub pretextul unui asasin . . . Nu-i nevoie . . . Îl avem aici pe însuşi şeful poliţiei . . Dă-i drumul, Egerton . . . Cotrobăleşte unde vrei şi cît vrei, dar nu în odaia mea, rogu-te . . .
EGERTON *(pe dibuite, cu pălăria pe ochi)*: Îmi daţi voie . . . Mă duc imediat.
DOFTOROAIA: Îngăduiţ să pătrundă străjile, doamnă, căci pericola-i mare !
MARTA: Are dreptate, de acord că pielea-i a ta . . . dar dacă, într-adevăr, s-ar afla pe-aici un ucigaş plătit . . .
ELISABETA: Aş !, nu e nimeni . . . Pun pariu că toată tevatura asta e pusă la cale . . ca să aibă pretextul de a declara starea de alarmă şi de a bloca venirea lui Robert . . . numai că eu nu mă las îmbrobodită !
MARTA: Sau nu cumva tu însăţi vrei s-o blochezi, înainte ca străjile să-şi vîre nasul în aşternutul tău? Spune drept, ai pe cineva în pat?
ELISABETA: Şi ce-ţi pasă ţie? Sau pretinzi să scotoceşti chiar tu . . .
DOFTOROAIA: Cald, cald către fierbinţi ! Simţ aromi de carne proaspătă, carne vîrtoasă di tinerel în şel pătuşel !
ELISABETA *(apare dincolo de batantele patului cu baldachin)*: Ieşi, dragule ! Repede, Hai, Thomas, trezeşte-te . . . ăsta zic şi eu somn sănătos ! Cu toată hărmălaia

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

din jur... Scumpul de el, ce buimăcit mai e! Hai, grăbește-te... uf, ce mă poate enerva!

Apare un flăcăiandru pe jumătate gol.

MARTA: Oho, surpriza de Paști!

ELISABETA: Te poftesc să nu-ți îngădui comentarii imbecile!

DOFTOROAIA: Apăi, cum să nu, bietu' fișior s-o fo pierdută... și ea, mama răniților, i-o fo găsit adăpost în așternutu' ei.

ELISABETA *(tînărului)*: Hai, ia cuvertura și învelește-te. *(Martei)* Ajută-mă tu... unde-l bag acum?

MARTA: Dă-i drumul pe fereastră!

DOFTOROAIA: Brava, așa îl socot cremenal și-l pușcă-n cap!

ELISABETA: Tocmai. *(tînărului)* Nu mai încerca să te-mbraci, Thomas, nu mai ai timp.

TÎNĂRUL: Doamnă, nu pot să ies așa... în cuvertură...

ELISABETA: Nici vorbă de așa ceva... fără să mai pun la socoteală cît mă costă! Și-apoi: de ce să ieși? Să te dai de gol în fața străjilor că ai fost cu mine?!

MARTA: De ce nu-l travestești?

ELISABETA: Ascultă, te poftesc să nu mă iei peste picior.

DOFTOROAIA: Io dzic că nu-l chiar gînd prost să-l transînvîrtești!

ELISABETA: Fie, m-ai convins... E o idee! Aruncă-mi bonețica și rochia aia de casă. Am să te dau drept una din cameristele mele... Buci de slujnicuță ai, ce-i drept!

TÎNĂRUL: Nu-i potrivit cu rangul vostru, doamnă, să vă bateți joc de mine în halul ăsta! Să mă-mbrăcați în rochie de femeie!

ELISABETA: Nu mai face atîtea mofturi, Thomas. Pînă și Ahile, campionul bărbăției, s-a travestit în femeie și încă din motive mult mai puțin nobile. Nu voia să-și facă serviciul militar.

TÎNĂRUL: Vă bateți joc de mine mai departe! Nu insistați, vă rog! Prefer să mă arunc de la fereastră așa cum sunt!

ELISABETA: Bravo, așa o să se spună că regina îl folosește pe băieți, îi stoarce de puteri și pe urmă le face vînt jos, gol pușcă. Fără, măcar, să-i îmbrace la loc. Intră aici și îmbracă rochia asta... și boneta! Ordin! *(Tînărul, deși contrariat, se execută.)*

MARTA *(cu privire la tînăr)*: Bravo ție, să dormi în brațele unui flăcău, cum zicea Epicur, face bine la ten.

ELISABETA: Ascultă, limbă veninoasă ce ești, am vrut doar să văd dacă reușesc să mă las îmbrățișată... fără să urlu de durere!

MARTA: Aha, flăcăul experimental!

DOFTOROAIA: Probăluitorii ghe țîțe!

ELISABETA: Da, chiar așa. Nu pot risca să fac o figură proastă cu Robert. Din păcate, a fost un dezastru: mă mîngîia... iar eu eram toată numai tînguire... gemete... valet de durere... iar el era convins, puțoiul, că toate astea veneau din prea mare plăcere; mi-a mușcat chiar un sîn... i-am tras un genunchi în bot de era să leșine!

DOFTOROAIA: Veniț să vedeț... colea, în grădină... în laberent... străjiii...

MARTA: Cine-l în labirint?

ELISABETA: Are dreptate... acolo printre tufele grecești... îl vînează pe unul.

DOFTOROAIA: Trăbă că-l corșitura aceie care o fo cercată să urșie în odaia aiasta!

ELISABETA: Du-te jos, aleargă... poruncește să fie prins viu. *(Marta iese)* Uită-te și tu, parc-ar hăitul un mistreț... Acum, hai să trecem la fereastra cealaltă.

DOFTOROAIA: Să merem... că fain îi, Doamne! Nu trece o minută și iară altă pălitură dă teiatru! Ai zice că ieșit la un șpectacăl, la o panăramă de moși!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Ies, luînd cu ele ocheanele. Intră tînărul, strecurîndu-se din spatele patului; e îmbrăcat doar pe jumătate ca femeie, poartă rochia, dar are torsul gol.)

TÎNĂRUL: Doamnă, iertați-mă... dar nu pot și nu pot!

Din spatele unei draperii apare un bărbat: e ucigașul cu simbrie.

UCIGAȘUL: Imbecilule, fiu de cățea, ce dracu' ai făcut?

TÎNĂRUL: Ce-i? Cine-i? Ah, dumneata erai, părinte... Atenție!, regina e pe-aici, în preajmă... și mișună de străji.

UCIGAȘUL: Tocmai, și într-un moment ca ăsta tu faci atîtea mofturi pentru un capot și o boneţică de femeie!

TÎNĂRUL: Dar e umilitor!

UCIGAȘUL: Imbecilule! Care-i misiunea ta: să-ți salvezi demnitatea sau succesul cauzei?

TÎNĂRUL: Da, dar cînd ești silit să-ți pierzi onoarea... prostituîndu-te la un asemenea nivel...

UCIGAȘUL: Păi sigur, pentru că a te tăvăli în patul unei bastarde asasine și a te lăsa acoperit de bale ca o tîrfă, asta nu e...

TÎNĂRUL: Nu dumneata mi-ai poruncit să mă las adus în patul ăsta?

UCIGAȘUL: Da, dar fără să exagerezi și să te dedulcești... nu trebuie să uiți nici o clipă, Thomas, că ea e ucigașa Mariei!

De afară se aud din nou răcnete și cîteva împușcături.

TÎNĂRUL *(aruncînd o privire pe fereastră)*: Cine e nefericitul pe care-l vînează?

UCIGAȘUL: Nefericitul, zici? De-ai avea tu atîta curaj! Ăla s-a făcut momeală pentru a crea o diversiune și a-mi ușura mie sarcina de a urca pînă aici, nestingherit. Hai, joacă-ți și tu rolul, la rîndul tău. Trebuie să rămîi cît mai mult în camera asta, ca să-mi acoperi retragerea. După ce o aranjez pe regină, dai alarma, avînd grijă să trimiți străjile în pod... în timp ce eu am să cobor în curte.

TÎNĂRUL: Și dacă nu reușim? În curînd camera asta se va umple de lume... Am auzit că Essex vine aici.

UCIGAȘUL: Nu, Essex nu vine... cel mult, atacă!

TÎNĂRUL: Atacă? Cum să atace dacă s-a dus după el însuși Președintele Camerelor în persoană?

UCIGAȘUL: Ascultă, Thomas: dacă Essex vine aici, vine numai înarmat și însoțit de toată ceata în păr... Iar, în urma lui, se va răscula întreg orașul... au să-l lichideze pe Cecil, pe Bacon și jumătate din Lorzi... dar pe regină o vor salva... și asta nu putem să le-o permitem... Hai, mișcă-te. Fă tot ce-ți poruncește ea, fără mofturi, ai înțeles? Chiar dacă te-o pune să umbli cu capu-n jos și cu o lumînare aprinsă în șezut!

TÎNĂRUL: Oh, nu, aprinsă, nu!

UCIGAȘUL: Basta! Eu am să mă vîr în burta calului. Hai, ajută-mă, văd aici o ușiță. Cînd va sosi momentul, dă-mi un semnal de cale liberă, fluieră ceva din flautul ăsta... Nu, nu-s în stare să rămîn închis în cal. Prefer șemineul. Pst!, fii atent să nu care cumva să aprindă cineva focul! *(Se ascunde sub bolta căminului.)*

TÎNĂRUL: Cine vrei să-l aprindă, e primăvară doar!

Intră Regina și Doftoroaia, iar după o clipă și Marta.

DOFTOROAIA: D'apoi cum o fo făcută dă să sfîrși?

ELISABETA: N-am idee... am auzit o detunătură... Ah, uite-o pe Marta... Cine l-a împușcat?

MARTA: El însuși... și-a tras un glonț!

ELISABETA: Așa-i: glonțul destinat mie! Prin urmare, nu știm cine l-a trimis, de acord? Pe toți sfinții, dacă vreunul dintre voi... inclusiv Egerton, suflă vreo vorbă cum că l-ar fi trimis Essex... îl împușc eu... cu pistolul ăsta. *(Scoate*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pistolul și îl încearcă. Tînărului, care stă stingherit în fața ei.) Și tu ce faci aici pe oscilantul? În curînd, va trebui să poruncesc străjilor să intre... mai mult ca sigur, sceleratul ăla avea un complice... vrei să te găsească în halul ăsta? Vrei să mă compromiți?

TÎNĂRUL: Bine, doamnă... am să îmbrac rochia și tot restul.

ELISABETA: Bravo, Thomas... ba nu, așteaptă. Scoate-o și îmbrac-o pe asta.

TÎNĂRUL: Dar e o rochie de-a dumneavoastră, doamnă...

ELISABETA: Marta, ajută-l, vreau să văd cum îi stă. N-am îmbrăcat niciodată rochia asta.

TÎNĂRUL: N-ar fi mai bine s-o îmbrace guvernanta dumneavoastră?

ELISABETA: Nu, nu e măsura ei. Și-apoi, vreau ca tu să-ți dai seama pe viu ce înseamnă să joci rolul unei regine. Faceți pe fandosiții și pe sclifosiții; voi, tinerii, cu costumașele voastre de fluturași străvezii! Acum să te văd! Scoate-ți bonețica... dă-i peruca mea de ceremonie...

MARTA: Nu ți se pare că exagerezi?

ELISABETA: Taci, Martie din post!

DOFTOROAIA: Oh, șie plășiere, șe desfătășiune... taman ca la teiatru.

ELISABETA: Dacă voi, bărbații, care faceți mereu pe viteții, ar trebui să purtați o haină ca asta în bătălii, în loc de armură... n-ar mai fi războaie!... ți-o spun eu. Cum te simți?

TÎNĂRUL: Tras-împins, ca ferecat într-o cușcă... iadul, ce mai! De rușine, mai ales! Vă rog să nu spuneți nimănui!

DOFTOROAIA: Aburcă-te, drăguță, pe catalijele aieste de sabotori!

ELISABETA: Hai, încalță saboții... sus, în picioare! Încearcă să pășești. Hai, curaj... atenție la ținută! Nu te bălăbăni. Parc-ai fi o rață paralitică... stîngaci și caraghios!

TÎNĂRUL: E greu să umbli cu picioroangele astea.

ELISABETA: Hai, capul sus!... Scoate fundul în afară... leagănă-te din șolduri... Așa, asta e!... ești splendidă! N-am dreptate, Marta?

DOFTOROAIA: Ohoho! Faină bucățică!

MARTA *(observînd că din cămin iese un fum gros)*: Ce-i cu fumul ăsta?

DOFTOROAIA: Carnacsî! Sfeșnicu s-o fo urlat în șeminea.

ELISABETA (ia o carafă plină cu apă și o deșartă în cămin): Să stingem focul acesta!

DOFTOROAIA: Ba!... nu-i bini cu apî!

ELISABETA: Liniște! *(adresîndu-se Tînărului)* Adorabil! N-ai jucat nicicînd roluri de fată? Știi doar că ctitoresc o trupă teatrală de băieți?!

TÎNĂRUL: Da, doamnă, băieții reginei, «Queen's Boys», îl cunosc.

ELISABETA: Dar nici unul din ei nu e așa de credibil, ca fată, cum ești tu!

TÎNĂRUL: Iar vă bateți joc de mine!

ELISABETA: Dimpotrivă... Vezi... era cît pe ce să-ți dezvălui un secret, Thomas dar acum mă rușinez.

MARTA: Haide, draga mea... nu crezi că e momentul să ne gîndim la lucruri mai serioase.?

ELISABETA: Dă-mi pace!... vezi, Thomas, nu mă lasă să vorbesc...

TÎNĂRUL: Mie puteți să vă destăinuiți, doamnă.

ELISABETA: N-ai să sufli o vorbă nimănui?

DOFTOROAIA: Parastișește, domniță... parastișește, că ești ca o bombardă!

ELISABETA: Uite, eu nu sunt femeie în înțelesul complet al cuvîntului.

TÎNĂRUL: Ce spuneți? Nu sunteți femeie?

DOFTOROAIA: Of, ce basnă dulșicî!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Pun pariu că ai și auzit anumite bîrfe. Se vorbește asiduu la Curte. Limba aia spurcată de Ben Jonson chiar voia să scrie o piesă pe tema asta, dar cineva i-a ars teatrul și el s-a răzgîndit!

MARTA: Bine i-au făcut!

DOFTOROAIA: Păi cum să nu! Îl cunoscui și io pă nelejuitu' ăla de vru să pună pă teiatru comèdia aia di i-o spus... cum i-o spus?

ELISABETA: « Fecioară de nevoie »!

DOFTOROAIA: Baș că așa i-o fost spusă!

ELISABETA: Iar fecioara de nevoie trebuia să fiu eu...

DOFTOROAIA: Rejina în țoale di stranvestit?!

TÎNĂRUL: Brr, ce trivialitate!

ELISABETA: În ce sens, trivialitate? Thomas... nu te lua după aparențe! Dacă ți-aș pune că eu m-am născut băiat și că mama, ca să nu mă sugrume în leagăn de cum m-am născut, m-a dat drept fetiță?

TÎNĂRUL: Imposibil... glumiți...

DOFTOROAIA: Ba nu, nu se-nglumează de locului-loc. Ie limpidi! Pîntu că mamă-sa, Boleyna, o fo căzută în dișgreață lu' omu'-său, Henricu' ăl Roș șel Teribăl, carele țîpa la ie: « Ana curvištana! » Pardò, doamnă! « Dacă-mi scoț din cuptor un făt bărbătesc îl fac bucăț... căci corșitura aiasta nu trabă a fi reje, iăl, în Englitera! Așe-i că-i așe?

ELISABETA: Bravo! Așa s-a făcut că atunci cînd eu m-am născut băicțel...

Ucigașul coboară din cămin, abia stăpînindu-și tusea, și se ascunde în spatele patului regal.

TÎNĂRUL: Dumneavoastră, băiețel?

ELISABETA: Da, dar mama a strigat imediat: « E fată! »

DOFTOROAIA: Și ț-o dosît mintenaș pistolașu'!

MARTA: Termină, Elisabeta, îl zăpăcești de tot pe băiatul ăsta!

ELISABETA: Ba, termină tu! De ce să i-o ascund? Mai bine să i-o spun chiar eu: da, sunt un bărbat-femeie... zi după zi mi-au pîngărît creierul... și în felul acesta natura mea s-a întors pe dos. Sunt un bărbat-femeie. Rîzi, nu-i așa: ha, ha, Elisabetoiul reginoi!?

Se aud alte detunături, în depărtare.

MARTA: Ce mai e, iar?

ELISABETA: Salve de culevrină... sau de bombardă... ocheanul, repede! Dumnezeule, vin dinspre palatul Devereux! Uite-acolo, se văd fuioare de fum care se înalță din curte. Ce s-o fi întîmplat? Unde-i Egerton? Unde s-a ascuns? *(Martei)* Hai, vino să-l căutăm! *(ies).*

TÎNĂRUL *(a ridicat ocheanul de jos și îl încearcă):* Oh, de necrezut... totu-i nemăsurat de mare!

DOFTOROAIA *(a descoperit flautul lăsat de Ucigaș):* Ian' te uită... o fluierișcă... *(suflă în ea).*

TÎNĂRUL: Ce faci, pentru Dumnezeu, nu! Semnalul... *(îi smulge flautul din mînă și se duce spre pat, scrutînd interiorul acestuia, în timp ce Doftoroaia iese, supărată).*

DOFTOROAIA: Și ce-i dacă am fo suflată și io o țîră în pișcura aiasta?!... Băgașo-aș în fund! *(iese)*

TÎNĂRUL: Părinte!... Sper că nu s-a asfixiat... *(se întoarce și se uită prin ochean)* Ia' te uită vrăjitorie!

Ucigașul iese din ascunzătoare și se apropie de Tînărul travestit, întors cu spatele, îi dă o puternică lovitură de pumnal.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UCIGAȘUL: Te-am avut, pui de lele! Crapă și du-te direct în iad! *(Tînărul se prăbușește aproape fără geamăt: Ucigașul se uită imprejur)* Thomas, unde ești? Unde s-a vîrît, imbecilul?!... Thomas!

TÎNĂRUL *(cu un fir de voce)*: Aici sunt...

UCIGAȘUL: Tu?! Cristoase! Ce cauți în rochia reginei?

TÎNĂRUL: Cum, ce caut: nu mi-ai poruncit... tu... îmbracă-te ca femeie!

UCIGAȘUL: Ce năpastă!

TÎNĂRUL: Și-acum, mă spinteci! Cine e puțoiul, dintre noi!?

DOFTOROAIA *(îl vede pe Tînărul căzut jos și pe Ucigaș)*: Șini ești matali...? Ajutor! Tulai! Auleo! Un berbant! Un popă asazin!

Ucigașul înaintează spre Doftoroaie.

ELISABETA *(de afară)*: Ce-i, Doftoroaio... de ce țipi?

DOFTOROAIA: Rejină, nu vă clătiț din loc! Chideț ușa c-acilea i-un asazin care întreabă di domnia voastră!

UCIGAȘUL: Blestemato! Taci sau te omor! *(își îndreaptă pistolul spre ea)*

DOFTOROAIA *(scoate din coș două borcane și le îndreaptă ca pe niște arme spre Ucigaș)*: Ba dă-ti tu năpoi!, că ghe nu pun bîzdîcii să che fu... să che fuljere! Dau stupușu' la o parte și-i pușc pă tini!

Ucigașul trage în Doftoroaie, care sare într-o parte și desfundă capacele borcanelor.

DOFTOROAIA: Tu ai vrută, mișălule!

UCIGAȘUL: Vai mie! Blestem să cadă... Ce-i asta? *(o rupe la fugă, urmărit de viespi și apărîndu-se cu mîinile)*

DOFTOROAIA: Bîze! Bîzdîci! Ghiespoi!

ELISABETA *(de afară)*: Deschide, Doftoroaio, îți poruncesc: deschide!

DOFTOROAIA: Nu întrat nuntru, rejină, că am fo slobozîtă tăche bîzele să pungă și să ciupe!

Între timp, Ucigașul a deschis crupa calului și s-a prefăcut că intră în interior. Apare Elisabeta cu un pistol în mînă, urmată de Străji, care încep să-și dea palme peste față și peste trup.

DOFTOROAIA *(Străjerilor)*: Atenție! Si băgat de samă... copertați mutra aistuia cu un șlengher, cu una batista. *(întinzînd Elisabetei o basma)* Ține aiasta! *(Străjile ies din scenă prin spatele patului Elisabetei.)*

ELISABETA: Unde s-a ascuns cîinele âla rîios?

DOFTOROAIA: Fu p-acilea pîn-acușica... cred că s-o fo strecurată pă coșul' ghe la șeminea!

ELISABETA: Ziceai că-i un popă travestit?

DOFTOROAIA: Ba, iaște bistoș un popă sadea, dintre sarsalăli ăia carie în tîmp ce-ț dau cruce s-o țuci, trag funia să che spînzure!... Bunînțăles, în numele Domnului!

ELISABETA: Fă ceva cu dihăniile astea! Deschide ferestrele să se ducă!

DOFTOROAIA: Șteptem, căz d-apoi că am acilea viespoiu-rejină; ajunge să-l simțască și dau buzna tăți în coșărcuța aiasta... Paștele tău! Rejina o fo zburată d-apoi că inghe mere? Ian' te uită, se strecură pîn huda din nara calului și tăti bîzele să luară după le!

ELISABETA *(își scoate batista cu care-și acoperise fața și îl vede pe Tînărul rănit, întins pe podea)*: Oh, Doamne!... Ți-au înfipt pumnalul în loc să mi-l înfigă mie!

TÎNĂRUL: M-au luat drept...

ELISABETA: Da, da, am înțeles... dragul meu, mi-ai salvat viața!

TÎNĂRUL: Nu... am făcut-o... anume... îmi pare rău!

ELISABETA: De ce-ți pare rău?

TÎNĂRUL: Pumna... lul... ăsta... era pentru... dumneavoastră!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ELISABETA: Ştiu, ştiu... Repede, Marta, un doctor... Ce de sînge!
DOFTOROAIA: Nu, să nu cumva să-i scoacheţ cuţîtu'!...
ŢÎNĂRUL: Nici... măcar nu s-a uitat la mine... în faţă, tîmpitu' ăsta de popă... O lovitură de cuţit... şi valea! Fă pe femeia... îmi zicea.,. cu lumînarea în şezut...
MARTA *(venind)*: Aiurează, sărmanul de el... se stinge.
ŢÎNĂRUL: Deschide... crupa... calului... «Mă vîr aici», zice... Pe urmă zice: «Nu... în şemineu». Face: «Suflă-n fluier!», dar eu nici n-am apucat să suflu şi el: hîrşt!... Totuşi...
DOFTOROAIA: Audz la iel, şle voroave strîmbe scoace... îi o ţiră cam dus di pi alstă lume...
ŢÎNĂRUL: Şi p-ormă intră... în burta calului, de parc-ar fi la Troia... şi-acum viespli îl mănîncă de viu. Ha-ha!
ELISABETA: Nu, comoara mea, nu rîde, că-ţi face rău... Stai liniştit... nu face eforturi... *(Martei)* Ai chemat doctorul? *(Marta face semn că da)* Ai să vezi că o să scapi...
DOFTOROAIA: Apăi că n-o scăpat: ba aş dzîşie chiar că o dat ortu' popii!
ELISABETA: Oh, Doamne! Eu sunt de vină! De la mine i s-a tras!
MARTA: Hai, dă-i drumul: aruncă toate vinile în spinarea ta, ca deobicei! N-a fost decît o întîmplare! Un accident. *(Elisabeta iese, urmată de Marta)*
DOFTOROAIA: Ian' ti uită şie întorsură, şie năroc porşesc pi stapînii alştea! Îşi ţine băletanu' să-i încălzească aşternutu' şi mocofanu' îl mai faşie şi slujba să o iele pă coajă pi conta ei!...
EGERTON *(intră cu două străji)*: Vai, biata fată! *(Elisabeta şi Marta se întorc în încăpere)* A fost una din cameristele voastre, nu-i aşa?
ELISABETA: Da, o cameristă băiat... l-am travestit, aşa, în joacă!
MARTA: Nu vorbi prostii! *(lui Egerton)* Vă rog să înţelegeţi: a rămas şocată! *(Elisabetei, în şoaptă)* Te rog, trag străjile cu urechea! *(lui Egerton)* N-o luaţi în seamă. (indicînd cadavrul) Duceţi-o de-aici!
EGERTON: Imediat. *(străjilor)* Ridicaţi-o şi duceţi-o dincolo. *(Străjile execută ordinul: Egerton iese cu ei).*
ELISABETA: Bineînţeles, afară! Afară cu gunoiul... nu mai e de folos!
DOFTOROAIA: Ni, măi, ni la cal! Al dzîşie că l-o apucat bîzdara de-l dzîşie şi streche!
MARTA: Aşa-i... ascultaţi, parc-ar şi necheza!
DOFTOROAIA: Ca cum s-ar hi băgată ghiavolu'n iel... mai mult ca segur că-l din prişina ghiespoilor ce-o fo intrată colea!
ELISABETA: Destul! Simt că înnebunesc! Mă năpădesc iar coşmarurile... Cine-a ticluit vrăjitoria asta? Tu, Doftoroaio... ca să-mi pierd minţile!? Eşti înţeleasă cu el... cine te-a trimis? Vorbeşte sau poruncesc să te atîrne într-un cîrlig!
DOFTOROAIA: Drace! Fii pi paşe, minunăţia noastă!
ELISABETA: Străjeri! Egerton! Luaţi-o! *(intră Egerton, urmat de străjeri, care o înşfacă pe Doftoroaie)*
DOFTOROAIA: Na-ţ paraua, dă-m sarmaua... Halal sarma mi-am căpătat slujindu-i pă domnii ăştia mari!
MARTA: Elisabeta, destul! Ai înnebunit? Femeia aceasta ţi-a salvat viaţa, adineaori, şi uite cum te porţi cu ea!
ELISABETA: Ai dreptate:... iartă-mă, Doftoroaio... m-am lăsat orbită de groază!
DOFTOROAIA: Vă-nţăläg, îi normal: că cînd o rejină să sparie, să uşurază acăţînd o slujnică în cîrlig şi gata!, l-o şi trecut ţifna!
MARTA: Şi calul s-a potolit... nu mai tremură!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DOFTOROAIA: În schimb, m-o apucat pă mini o leacă di dîrdîială ! Am făcutără pi mini... Permitețți... *(iese prin fundul scenei)*

ELISABETA: Ia' spune-mi, Egerton, de ce n-am văzut încă delegația Lorzilor mergînd la Robert de Essex?

EGERTON: S-a întîmplat o nenorocire, doamnă... Essex și ai săi nu și-au respectat angajamentele. I-au atacat pe cei patru Lorzi de îndată ce au intrat în palat și i-au sechestrat.

ELISABETA: Cînd?

EGERTON: Acum două ore.

ELISABETA: Sechestrați? Adică cum?! Essex a înnebunit de-a binelea... Îi trimit pe Lorzi să-l aducă la mine, iar dumnealui îi sechestrează !

EGERTON: Din păcate, așa s-au petrecut lucrurile.

ELISABETA: Au fost și morți în momentul agresiunii?

EGERTON: Nu dintre Lorzi cel puțin... de-ndată ce scrisorile au fost semnate de toți patru.

ELISABETA: Ce scrisori?

Doftoroaia revine în scenă.

EGERTON: Cele scrise de cei patru Lorzi, care cer să fie eliberați cei 24 de prizonieri... în schimbul întoarcerii lor în libertate !

ELISABETA: 24 de prizonieri? Nu știam să fi capturat vreunul !

EGERTON: Doamnă, sunt cei luați în urma ciocnirilor de azi-noapte.

ELISABETA: Aha, vasăzică, n-a fost doar un coșmar al meu. Răcnetele și detunăturile erau, prin urmare, adevărate... nu le-am visat ! Marta, Doftoroaio... v-am întrebat și m-ați lăsat ca o nătîngă în delir. De ce?

DOFTOROAIA: Iaca, uitați-vă și dumneavoastră, doamnă... io am fo ieșită să dau o raidă și cînd numa' aud trosc-plosc și zîc: o fi fo vijelie... dară nu plova, nu să videu nouri... și-atunci zîc: o hi niscai trabă drăcească... fo corabie, poache, care să bagă în port pă ciață și traje cu tunu'... batăr că n-o fo nice un pic de niegură. Atuncia, io...

ELISABETA: Doftoroaio ! Las-o baltă !

DOFTOROAIA: Sir Egherton... scoateți-mă, mă rog frumos, din strîmtoarea aiasta !

EGERTON: Doamnă, eu i-am dat ordin să tacă... pentru a nu vă produce neliniște !

ELISABETA: Dumneata ai dat ordin? Dar ce-s eu, o troglodită slabă de minte, căreia trebuie să i se ascundă tot? Care nu trebuie să știe nimic? !

EGERTON: Iertare, doamnă. Am greșit... nu ne-am închipuit desigur că o să se ajungă la o asemenea întorsătură.

ELISABETA: Dumneata nu ți-ai închipuit? Glumești? Și nici Bacon, și nici Sir Cecil nu și-au închipuit? Păi, tocmai asta sperau ! Cum adică, vă bateți joc de mine? Sigur că da, e limpede ! Ei au organizat capcana ! Întîi au pus la cale o ciocnire armată, au făcut așa încît să fie luați 24 de prizonieri și pe urmă... Acum înțeleg de ce ne-au pus să alcătuim soția din circotașii ăia de Președinte al Camerei și de ministru al justiției... Ha, ha !... Închipuiți-vă, doi puritani fanatici... gata numai de lingușeli la orice hotărîre politică... Ce minunată ocazie să fie măturați din cale....

DOFTOROAIA: Asta zisei și io pișicher !

EGERTON: Ce-ți bagi nasul unde nu-ți fierbe oala? Taci din gură !

ELISABETA: Ba nu ! Dumneaei tace numai cînd îl ordon eu ! Așa ! Vă jenează anumite comentarii... logic ! N-aveți nevoie de pisălogi. Vreți să fiți liberi, să aranjați și să hotărîți totul între voi... De ce nu vă puneți coroana mea pe cap... și mie de ce nu-mi dați un șut în cur? !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Elisabeta, iartă-mă, dar....
ELISABETA: Să taci în fața mea, codoașo, trăgătoare de sfori ce ești, mînă-n lînă cu ei!
MARTA: Ei, asta nu... să nu-ți permiți să te porți așa cu mine... Eu nu sunt nici ministrul tău, nici sluga ta... ai înțeles? Căci, dacă ai uitat, îți aduc aminte doar atît: atunci cînd sor'ta vitregă te-a azvîrlit în turn, în timp ce damele și lingeblidele de la palat te părăsiseră și te ocoleau mai rău decît dacă ai fi avut rîie, eu am fost singura... tîmpita de mine, care te-am însoțit acolo sus, cu șobolani flotanți și sub lilieci cu domiciliu fix!
ELISABETA: Da, scuză-mă, dar....
MARTA: Nici un scuză-mă.... șterge-te, știi tu unde, cu scuzele tale...
ELISABETA: Tocmai... crezi că astea-s vorbe pe care să le rostească o doamnă?
MARTA: Acum, să stai aici și să mă asculți... și pentru că trebuie să-ți spun cîteva de să mă ții minte, roagă-ți ministrul să iasă pentru cîteva clipe.
ELISABETA: Iartă-mă, Egerton... *(face gestul să se îndepărteze)* Am să te chem...
DOFTOROAIA: Da, o să ti rechiemăm.
EGERTON: Firește, doamnă... Permiteți! *(iesc)*
MARTA: Deci, primo: tu, în halul în care ești — dragostea, gărgăunii înfrumusețării, dîrdora întîlnirii... ți-ai ieșit rău din minți, te-ai tîmpit cu totul, bună de închis într-un coteț de găini.
DOFTOROAIA: Marto, io zîc că ț-ar hi mai ușoriu să smulji un fir de păr din coada unui leu, nu zîc binie, decît să....
MARTA: Ia' mai slăbește-mă și tu! Pleacă de-aici!
ELISABETA: Ba nu, Doftoroaia rămîne aici. Bine, merit dojana! Dar, să-mi fie cu iertare, chiar voi mi-ați cîntat în strună, voi m-ați pricopsit cu lucrările astea de restaurare.... chiar tu, Marta, ai fost cea dintîi: viespile pe sîn, viermii scîrbavnici pînă-n fundul urechilor!
MARTA: Da, pentru că mi-a fost milă de tine... stăteai acolo smiorcăindu-te, ca o zdreanță. M-am pus în locul tău și mi-am zis: «Și eu aș face la fel!» Numai că aici stă neghiobia: eu nu-s regina!
ELISABETA: Păi, da, eu nu sunt o ființă omenească, eu... cum să-mi permit eu sentimente, pasiuni!....
MARTA: Dacă vrei să știi, nu mă impresionează ce spui. Cine te oprește:... vrei să duci o viață de femeie normală? Abdică! Țin minte că acum un an... oh, dacă te-ai fi văzut!.... erai în același hal....
ELISABETA: Ar fi trebuit să mă scuip eu însămi, nu, hai, spune-mi-o?
DOFTOROAIA: Oh, musai că drăguțu' și 'iubitu' vost amorez umblă amu fără să-l doară ludaia, capu' adecă, și sufletu' că v-o îmbrobodită, ducă-să și tăt s-ar duce în rădvanu ce l-ați dat în danie ca să să ducă la cuplărai. Poci a vă zîce una faină?
ELISABETA: Dă-i drumul, s-auzim!
DOFTOROAIA: Da' nu mă spînzurați cu cracele-n sus? Atuncia vă zîc ca lu' milosîrdu ăsta a vost' i s-o sultără fumurile la cap și se făcu așe dă fudul, încîtă îl segur că-și poate sătura pohta să se aburce pă crupa ta, rejină, da' ș-o luat și socotința să-și puie dinainti o perină, să nu-și pungă buclie în zîmțurili coroanei tale!
ELISABETA: Ești o trivială... În orice caz, admit, da, că dumnealui profită. Dar eu îl fac praf și pulbere oricînd și oricum aș vrea, dacă exagerează!
MARTA: Ai auzit? Dacă exagerează!?
DOFTOROAIA: Of, amorlu l-o prostît și pă Dumnezău sfîntu', de l-o făcut să-și puie un triangul pă cap!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Vasăzică, după tine, n-a exagerat încă? Sfîntă Fecioară, organizează o revoltă, se preface că vine să ți se închine și pe urmă îți capturează miniștrii, se înțelege cu cei care vor să te dea jos din jilț... și te mai face și babă smochinită...

DOFTOROAIA: Are dreptate! Ah, pramatia! Tulai Doamne, un barbat poate să-ți spule că lași ca o găină calcată de droșcă sau că lași o curvișteană... da' dacă-ț dzîșie bătrînă... schișe-te pă iel!

ELISABETA: Ce-i drept e drept, nu trebuia să-mi vorbească așa... a fost un rău!

MARTA: Elisabeta, termină odată, e timpul să te lași de apucăturile astea, de mofturi, de fasoane și frisoane, și de... ieșinuri.

ELISABETA: Și de ce, mă rog? N-am și eu dreptul să fiu din cînd în cînd un pic mai șule, mai zăpăcită... să mă las cuprinsă de lingoare? Să mă bucur de plăcerile deșertăciunii, cu pene pe șezut și chinuri de dragoste... și cu limbuția oftaturilor... ca toate femeile de pe lumea asta? Păi, nu!?

MARTA: Păi, nu, tu nu! Ți-o repet, tu ești o Regină! Mai mult, așa cum te zeflemiseai adineaori, ești un reginoi!

ELISABETA: Am înțeles... îți mulțumesc pentru mustrare. Spune-i lui Egerton să intre. Pauza s-a terminat. Ce viață! Mă las masacrată, descărnată, suptă de dihănii scîrboase, umflată... și, pînă la urmă, pentru ce? Ca să mă pregătesc pentru o noapte de dragoste? Pentru un proces cu o condamnare la moarte obligatorie!

DOFTOROAIA: Iaca pîntu șie nu m-am învoltără niciciînd să fiu rejină! *(intră Egerton)*

ELISABETA: Iartă-mă, Egerton, că te-am făcut să asiști, acum cîteva clipe, la o ieșire cel puțin penibilă.

EGERTON: Ce spuneți, doamnă....

ELISABETA: Lasă-mă să continui. Nu o să se mai întîmple. Înainte de toate, vei transmite complimentele mele lui Cecil și lui Robert Bacon... Bravo lor! Excelentă idee să-i determine pe cei patru Lorzi să se lase îmbrobodiți... excelentă, mai ales, provocarea capturării celor 24 de conjurați... astfel încît să-i silească pe Essex și pe ai săi la ripostă! Mitocanii au înghițit cacialmaua! E chiar excelentă, ideea! Mi-ar fi plăcut s-o am eu însămi!

EGERTON: Voi raporta. Desigur că le va face o mare plăcere, doamnă.

ELISABETA: Acum, ia' să ne gîndim un pic: Robert de Essex i-a poftit pe prizonieri să scrie misive, mi-ai spus.

EGERTON: Da, am la mine copiile... Blestemații ăștia au reușit să le citească în vreo zece biserici, azi-dimineață, în timpul predicii... pînă și în catedrala sfîntului Jack. Dacă doriți să aruncați o privire....

ELISABETA: Nu, nu... îmi închipui prea bine ce au putut să scrie. Lorzii se arată indignați de capcană... se declară, la rîndu-le, victimele unei conjurații.

EGERTON: Exact.

ELISABETA: Pe urmă, propun ei însiși schimbul cu conjuracii aflați în mîinile noastre... și atrag atenția că, fiind ei servitori ai Statului... Statul are datoria să-i salveze.

EGERTON: Uimitor.... s-ar zice că le-ați dictat chiar domnia voastră.

DOFTOROAIA: He-hei, alasta să pricepi cum să călăresc harmăsarii!

ELISABETA: Apoi, adaugă: «Trebuie să admitem că, în politica noastră, s-au săvîrșit și unele greșeli... și că revoltații au devenit ca atare deoarece au fost exasperați de nedreptățile suferite!»

EGERTON: Da, da... chiar așa e scris... perfect adevărat!

ELISABETA: Și ce altceva au mai scris?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EGERTON: Toţi patru atrag atenţia că dacă noi ne-am hotărî la o eventuală sacrificare a lor... aceasta s-ar dovedi un semn de slăbiciune, iar nu de forţă, din partea Guvernului şi a Statului!
DOFTOROAIA: Haolică! Io am mai fo auzîtă voroavele aieste. Da' nu mai ţîn minche inghe!?
EGERTON:... şi că moartea lor ar cădea pe umerii Reginei şi ai întregii Anglii.
ELISABETA: Ia' te ultă trombonadă!
EGERTON: Şi încheie ameninţînd: «Moartea noastră va marca începutul înfrîngerii politicii şi credibilităţii voastre»!
ELISABETA: Aţi înţeles?!
MARTA: Trebuie să faci imediat ceva, Elisabeta....
ELISABETA: O clipă. Prin urmare: bastarzii ăştia, ziceaţi, au împărţit copii ale scrisorilor spre a fi citite pretutindeni...
EGERTON: Da, există şi cîţiva, identificaţi, care au reuşit chiar să le tragă la tipar... şi le vînd prin piete ca pe texte de cîntece la modă.
ELISABETA: Ai naibii, asta înseamnă că au un simţ al propagandei foarte dezvoltat.
DOFTOROAIA: Păcum şi al neguţătoriii!
EGERTON: Am şi dat ordin să fie arestaţi, să se închidă tiparniţele şi să se interzică toate vînzările.
ELISABETA: Eroare! Aşa nu faci decît să sporeşti curiozitatea şi, implicit, preţul de vînzare al foilor ălora jegoase... Lumea are să se omoare după ele!
EGERTON: Asta aşa e, nu ne-am gîndit... Bine, am să dau imediat contraordinul!
ELISABETA: Fă pe dracu-n patru şi organizează şi dumneata predici... tipăreşte foi, ia rîndul dumitale!
EGERTON: Aşa voi face! *(dă să plece)*
ELISABETA: Un moment... lasă-mă să termin. Ce-ai să scrii în ele? Bagă de seamă ... va trebui să-i raportezi lui Bacon. Cea dintîi regulă, atît în timp de război, cît şi în timp de pace, este: dacă ţi se sechestrează un om şi ţi se cere răscumpărarea lui... cea dintîi regulă, ziceam, este să depreciezi, să minimalizezi, imediat!... să faci să scadă preţul mărfii pe care ceilalţi o au în mînă!
EGERTON: O să fie greu... în privinţa lorduiui Konllys şi a lordului Leslyi... sunt amîndoi foarte respectaţi de populaţie....
ELISABETA: N-are importanţă... noi vom spune că au fost oameni de stat iluştri, dar că, bieţii de ei, acum nu mai sunt demni de crezare... poate că au fost torturaţi sau, de-adreptul, drogaţi! În orice caz, nu mai pot lega două cuvinte cu noimă ... alurează!... Nouă ne sîngerează inima, dar sunt pierduţi... poate că au şi înnebunit!
DOFTOROAIA: Şi p-asta o auzii, da' nu ţîn minti undi!
MARTA: Elisabeta! Încep să te recunosc...
DOFTOROAIA: Daaa, amu'ii iară ia însăşi: o rejină de-ţ întoarci maţăle pi dos!
EGERTON: Nenorocirea e că bastarzii ăştia de conjuraţi nu ne lasă prea mult timp. Vor un răspuns pînă diseară. La asfinţit încep să-i arunce unul cîte unul din turn!
ELISABETA: Aşa? Ei să fie ei ai naibii! Atunci trebuie să convocăm pe loc ambele Camere, voi fi de faţă eu însămi. Dacă trebuie, voi vorbi şi în Catedrală. M-am şi gîndit cum să-mi structurez cuvîntarea. Mă declar bulversată, logic... disperată ... apoi cobor vocea... aduc un elogiu emoţionant celor patru miniştri... şi pe urmă izbucnesc: Totuşi, nu putem ceda! A sunat ceasul fermităţii! În joc e demnitatea Statului! Nu putem trata, nu putem accepta compromisuri cu nişte criminali!
DOFTOROAIA: Ni plînje irima, da' ni-i dată să-i jertfim pă aişti frăţini scumpi noaua! Amen! Un pupic văduvii nemîngîiete şi orfanelilor, şi şciao!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

EGERTON: Prin urmare, nu le lăsăm nici o portiță de ieșire? E ca și cum le-am spune nelegiuiților ălora: pe ei, măcelăriți-i, ce mai așteptați... ba, nouă ne faceți chiar un serviciu....

ELISABETA: Mda, trebuie să-ți spun cu brutalitate că așa este... în situația la care au ajuns lucrurile... deși ochii ne sunt înecați în lacrimi!

DOFTOROAIA: Ducă-să, cu coșciugili lor șele scurti!

ELISABETA: Și-acum, la treabă, Egerton, și dă-mi de știre îndată ce au fost convocate Camerele.

EGERTON: Desigur, alerg... pe curînd, doamnă. *(iese)*

MARTA: Așa te vreau, bravo!

ELISABETA: Aplaudă-mă! Și-acum, cu aceste patru cadavre proaspete, Essex e tuns și frezat!

MARTA: Nu, poate că mai are timp să se salveze.

ELISABETA: Dă-mi ceva de băut, o tărie... te rog. Mă simt rău.

MARTA: Nu, draga mea, alcoolul îți face și mai rău... știi doar! Liniștește-te, totul a mers strună!

ELISABETA: Da, desigur, am învins... dar sunt moartă!

MARTA: Nu te mai frămînta atîta... Ai depășit dezastre mai mari!... ai să vezi că o s-o scoți la capăt și de data asta... o să-ți treacă... răbdare....

DOFTOROAIA: Ș-apoi, șie mai tura-vura: o dragosti fată altă dragosti, cum să dzîșe pi la noi. O rejină ca dumneavoastră, o splendoare! Ajunje să arădicați un jejet... și vă și străzîț cu o prospătură de gajiu în brață...

ELISABETA: Bineînțeles: și pe urmă îl pup, îl travestesc și-l las pe podea străpuns de un pumnal!

DOFTOROAIA: Mii di bombe!... Asta dzîc și io c-o fo țapănă! Baș așa! D-apoi, mai bine cătana la spati, decît popa la căpătîi!

Se aud din nou detunături și trosnete.

ELISABETA: Începe marele final... măcelul din ultimul act, ca în *Hamlet*!

DOFTOROAIA: D-apoi știu că cu Hamlătu' aiesta ai făcut un fix!

ELISABETA: Robert, nu ieși... au să te ducă în turn!... Iar eu am să-mi pun sigiliul pe ceara roșie a osîndei tale. Oh, Robert... Robert... ești mort. Mă simt rău, mă înăbuș!

DOFTOROAIA: Hai, să băgăm picerele în lighenașu' ista cu apă șerbinti.

MARTA *(sărind)*: Hai sus, sus cu tine... calmează-te. Ei, să fie!, iar o apucă criza aia de acum trei ani...

DOFTOROAIA: Numa' că ghe data aiasta o luvăm din timp! Placă și hii bună, dă-mi, rogu-te, oloiu' ăla canforat.

ELISABETA: Mă ia așa cu fierbințeală... o simt cum mă pătrunde pînă în vîrful degetelor de la picioare. Doamne, ce senzație oribilă!

MARTA: Te cred, dar să știi că în cea mai mare parte nu-i decît autosugestie... liniștește-te!

ELISABETA: Da, da, ai dreptate, sunt o isterică... o autolezionistă nebună....

DOFTOROAIA: Șteptem să facem un masagiu fain... răsuflează prăfund...

ELISABETA: Îmi pleznesc picioarele... Repede, scoate-mi pantofii... și ciorapii. Nu, nu mi-i trage, taie-i... nu mai pot! Picioarele, uite, mi se umflă. Dreptul.... mă înăbuș... dezleagă-mă, ajută-mă....

MARTA: Gata... pe toate ți le-am tăiat!

DOFTOROAIA: Să versez o lecuță di canforă și pă mînuri!

ELISABETA: Oh, da, că mi se umflă și ele... Scoateți-mi inelele!

DOFTOROAIA: Să-i unjem jejetele cu slană... sau cu sopon dă bulendre dă jur-împrejuru' inăluiui! Nu merje! Tulai Doamne, i să fac jejetele tăche niegre!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARTA: Aş !, nu ies cu săpun. Nu te speria, ţi le tăiem imediat !
DOFTOROAIA: Tomna binie, am ici-şa un ferestrăuaş... pîntu fier... şi un cleştar ! *(Scotoceşte în lădiţa pe care o poartă cu sine)*
ELISABETA: Da, tăiaţi, rupeţi, spargeţi.... grăbiţi-vă că mă sugrumă... blestemate inele... Dacă te uiţi bine, inelele astea sunt adevărate morminte. Sub fiecare inel e îngropată cîte o rudă de-a mea... sau cîte un amant... aici e maică-mea... dincoace e Leicester... şi acum e rîndul ăstuia din urmă. Iată mormîntul tău cum se cască, Robert ! Inelul tău mă gîtuie... după cum gîtuit îţi va fi capul ! Maria Stuart, ăsta e inelul tău... Arată-mi-te, vino... poţi să te joci cum vrei cu capul tău, de data asta, nu mă mai sperii... Maria, te-am urît ca pe nimeni altul în lume... mi-a trebuit multă rînză ca să te ţin optsprezece ani în mîinile mele... vie... înainte de a mă hotărî să te strivesc. În turn, stăteai mereu cu ochii aţintiţi asupra mea. Aşteptai corăbiile spaniole ! Iată-le, sosesc ! Debarcă herghelii de cai de fier... şi bărbaţi cu arme, care mişună ca şobolanii în timp de ciumă. Iată, m-au prins... sunt în lanţuri. Capul meu se rostogoleşte ... Ha, ha... ţi-ar plăcea ţie, nu-i aşa?
DOFTOROAIA: Sfîntă Maică Precistă, muierii aieste i se strică minchea.... sărăcuţa dă rejină. Are şi şierbinţală !
MARTA: Ah, a fost lovită crunt de data asta... a scrîntit-o rău de tot !
ELISABETA: Te urăsc, Maria ! Te urăsc pentru cît erai de frumoasă. Sînii tăi rotunzi, sexul tău desenat de bună seama ca un trandafir ! Ţin minte cu o gelozie ucigaşă chipul, ochii vrăjiţi ai bărbaţilor cu saliva poftei... pe care o secreta simpla ta trecere. Nu-ţi iert faptul că te-ai desfătat în bucurie, cum şi cînd ai vrut... şi ţi-ai strigat cîntînd plăcerea ! Despre primul tău soţ se spune că l-ai ucis silindu-l să facă prea mult amor. Cum te invidiez ! Văduvă neconsolată la optsprezece ani .... splendidă situaţie ! Cîţi soţi şi amanţi ai mai avut? Niciunul nu a murit de moarte bună... Îţi invidiez dezinvoltura: pasiune, răzbunare, amor ! Tu cazi totdeauna în picioare... pardon: întinsă ! Cu picioarele-n sus, desfăcute ! Ai dreptate, am fost perfidă... ai venit să-mi ceri ocrotire... iar eu te-am întemniţat... M-ai implorat să-ţi fac o vizită în turn... iar eu ţi-am răspuns: nu... Vicleano, ai vrut să-mi arăţi sînii tăi încă vîrtoşi, şoldurile tale mlădioase... şi ochii tăi fără riduri... şi ai vrut să te uiţi cu satisfacţie la ochii mei... obosiţi.... la pielea mea... la faţa mea mult prea fardată... o mască... Ajutor !, fie-vă milă.... ! Legaţi-mi rănile. Cine mă trage, tîrîndu-mă, de păr? !
DOFTOROAIA: Of, iară o apucă bolunzia cu strîgile !
MARTA: Linişteşte-te, draga mea... trezeşte-te !
ELISABETA: Sunt trează... numai că trag să mor ! Un cal... Repede, un cal... Fie-vă milă ! Doamne, mai încet, ce s-a întîmplat? ! Am visat, doar? Deşteptarea ! Faceţi-mă să casc ochii mari ! Blestemată conştiinţă care stai cu cionţul peste gîtul meu şi vrei să mă înşfaci ! Pleacă... pleacă de-aici ! Uite, luminile sunt albastre... tivesc zorile cu balele lor. Doamne, sunt toată o apă... asud. Dar de ce mi-e frică? De mine însămi? Aici nu-i nimeni în afară de mine. Elisabeta o iubeşte pe Elisabeta ! *(urlind)* Există aici o asasină? Nu ! Ba da, chiar eu. Să fugim, atunci ! Cum? De cine? De mine însămi? Da, aşa e, nu mă pot încrede în mine. Sunt în stare să mă răzbun ! Să mă azvîrlu împotriva mea însămi. Să mă înjunghii. Nuuu ! Ha, ha ! Mda, ce este? Nimic de mirare. Ei nu, eu mă iubesc pe mine. Pentru tot binele pe care am ştiut să mi-l fac, călcînd peste toţi şi toate, ca un plug.
DOFTOROAIA: Mă zăpăşeşti, oare, au repetează încă o dată o vedenie dă teiatru? !
MARTA: Acum ajunge, Elisabeta... uite cît eşti de desfigurată... Hai, aşază-te !
ELISABETA: Nu, nu... m-am liniştit... mă simt mai bine...
MARTA: Drace !.... Auzi cum trag cu armele?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DOFTOROAIA *(ducîndu-se la fereastră)*: Aolică, să omoară ca chiorii ! Îi şargează cu cali... puşcă cu boambardeli !

ELISABETA: Armada ! Iată-i, sosesc... spaniolii. Maria, îi vezi? Oh, în sfîrşit ! Eşti nebună de bucurie ! Cîte corăbii !? Nu ajungi nici să le numeri ! Întreg orizontul e înţesat de catarge ! O pădure. Pînze ! Pînze ! O sută, o sută cincizeci, două sute de corăbii ! Imposibil de numărat ! Cu bordurile, toate înalte ! Patruzeci de tunuri fiecare ! Steaguri, flamuri şi steme de aur, vulturi, lei, balauri, totul e strălucitor ! Şi eu, ce am de trimis împotriva lor? Nişte piraţi ! Da, o marină de piraţi ! Corăbii cu borduri joase, cu jumătate din tunuri, jumătate din oameni ! Oh, cum mai gîngureşti, Maria, nu-ţi mai încapi în piele... parc-ai fi gata să ţopăi, să dansezi ! Uite-le... înaintează. Acum se văd limpede crucile şi leul. Da, e adevărat, Maria, m-am făcut ca varul de frică. I-ar fi frică şi lui Drake în persoană. Bineînţeles, eu sunt apărată de supuşii mei, care mă iubesc. Mîine vor spune că m-au suportat ... ba chiar că nu mai puteau să mă sufere şi vor lăsa să fiu răpusă, aşa cum eu însămi lăsam să fie spînzuraţi piraţii mei cînd cădeau în ghearele spaniolilor. Da, eu tremur... iar tu te bucuri şi ţopăi ! Şi dacă aş pune să te ucidă acum, pe loc? ! Ei, Maria? Ce zici? Nu mai rizi?

MARTA *(uitîndu-se prin ochean)*: Drace, se retrag... De necrezut... ai noştri îşi părăsesc poziţiile... şi trec Tamisa.

ELISABETA: Spaniolii coboară ! Pe-ai mei îi doare-n cot. . . .mă lasă singură ! Poate că ai dreptate, Maria, pentru mine e sfîrşitul ! Priveşte navele mele, sunt toate în larg. Se aţin departe de porturi... bine fac... să nu se lase împresurate. Iată, se ridică vîntul... aţiţă focurile... se aruncă împotriva spaniolilor... Nu, aşteptaţi, încă nu a venit momentul... nu ! Întoarceţi-vă înapoi !.... Trebule să vorbesc oamenilor... da, tuturor ! Nu spuneţi tîmpenii... nici un discurs eroic. E un risc să-i fac să coboare pe ţărm? Dar e un risc şi mai mare să vă las pe toţi să plecaţi fără să vă fi vorbit. Puneţi-i să intre, unul cîte unul, în portul Wullfed... Doar pentru răstimpul de a mă asculta. Grosul corăbiilor vor rămîne în radă... goale ! Toţi oamenii să fie aduşi pe ţărm cu bărcile.... da, şi de preferat — noaptea. Aprindeţi cît mai multe torţe cu putinţă... vreau să mă vedeţi bine la faţă. Veniţi. Ridicaţi torţele... toţi deodată !... Vreau să vă văd şi eu la faţă !... Nu, cuvîntarea pe care v-o ţin nu e cea oficială ! Aceea pe care o vor citi în Camera Comunelor... o am scrisă, aici... Lorzilor nu e cazul să le dau de ştire ceea ce vă voi spune acum. Iată-mă ! Da, Elisabeta, fecioara ! Şi voi, armata mea de filibustieri, de corsari, ocnaşi, bastarzi, pui de lele. Dar să nu vă fie teamă, vă aflaţi în bună şi aleasă tovărăşie. Tatăl meu, cel dintîi, mi-a spus bastardă ! Şi pînă în ziua de azi, pentru toţi catolicii sunt bastarda ! Şi eu sunt o ocnaşă, şi eu sunt un laţ de spînzurătoare. M-am pomenit de mai multe ori cu răsuflarea călăului peste grumazul meu. Şi cîte cirezi de şobolani n-a trebuit să strivesc sub picioare, noaptea, în turn ! Sculpîndu-vă, toată Europa vă insultă: « O armată de corsari şi de pungaşi de buzunare ! » Iar eu, care v-am înarmat corăbiile... care am împărţit întotdeauna pe din două prăzile cu voi... cine sunt eu? Da, desigur, v-am exploatat şi chiar v-am aruncat în mare, ca orice şef de tîlhari ce se respectă. V-am trădat mai rău decît Iuda, cînd a fost cazul. Am jurat că nu vă cunosc: Mark Hoolinowe şi Birt Phillington au fost prinşi de navele lui Filip. Îmi cer o răscumpărare de 800 de arginţi. « Nu mă jigniţi, vă rog, insinuînd că aş putea să patronez o şleahtă de asasini ! Vă voi trimite 800 de arginţi, dar numai ca premiu pentru că i-aţi spîntecat în numele meu ! » Aceasta e legea bastarzilor. Treaba voastră, dacă vă lăsaţi prinşi de vii ! Dar şi voi aveţi dreptul să mă lichidaţi dacă pierd ! Fireşte, nu pre-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tind ca voi să plătiți vreo răscumpărare pentru mine.. « Păi, cine o cunoaște pe măgărița aia deghizată în regină? ! » Eu n-am să strig: « Trădare ! » Nu voi plînge și nici nu voi cerși milă. Dar începînd chiar din clipa asta mă voi ține după șezuturile voastre cu torțele aprinse. Vai de cel care calcă alături sau se răzgîndește ! Am să-i trag doi plumbi în cap și am să-i urlu în urechi vorbele cele mai spurcate, pe care nu le-ați auzit nici din gura maicilor voastre. Nu, nu am să strig: « Întru slava sfîntului Gheorghe, înainte ! » Sfîntul Gheorghe, arhanghelul cel fals, care nu a existat niciodată și pe care țicnții ăia de genovezi ni l-au vîndut drept bun și adevărat. Și nici din vreun motiv de mîndrie, de patriotism, și de demnitate... n-am să vă mustru, suduindu-vă și îmboldindu-vă să porniți la asalt cu turbarea deznădejdii. Nu, nu e decît o chestiune de interes: dacă ăia izbutesc să treacă, s-a sfîrșit cu noi ! Dacă ne aruncă în colbul drumului, nu s-a sfîrșit doar cu regatul meu... ci cu toți s-a sfîrșit ! De bună seamă, cămătarii, negustorii care pun mîna pe mărfurile voastre manglite ca pradă, vor fi cei mai păgubiți... Dar nu-i cine știe ce satisfacție să știți că păduchii, ploșnițele și căpușele se vor îneca laolaltă cu voi și o să vă scufundați împreună. Nu cumva credeți că vă îndrug verzi și uscate, că vă spun basme? Nu cumva credeți că o să strig la voi, ca să vă împintenez: « Salvați-vă viața asta de ghiftuială și de huzur ». Nu, eu vă zic vouă: « Salvați-vă viața asta de balegă ! » Sper că nu vă scandalizați... Ce limbaj ați vrea să pretindeți de la o regină de prădalnici și de negustori de negri? ! Da, viața pe care o trăiți e o viață scîrbavnică. Dar cea care vă așteaptă dacă o să fiți înfrînți e și mai rea ! A fost, oare, vreunul dintre voi, din întîmplare, în Țările de Jos sau în Italia, ca să vadă cum trăiesc oamenii de acolo, de cînd l-a năpăstuit domnia străinilor? Mai ales italienii, oameni atît de mîndri, cum erau pînă acum nici douăzeci de ani... unii dintre voi își aduc, poate aminte... ne uitam la ei cu invidie, flecari nemaipomeniți, șarlatani cu stil, au fost maeștri ai traiului bun, risipitori, destepți, hoți și cămătari de mare clasă. Azi și-au pierdut autonomia: porturi, piețe, bănci... zero ! Stăpînii lor vorbesc toate limbile Europei, în afară de-a lor ! Par caricatura disperată a ceea ce au fost: slugi mărunte ce se tîrăsc terfelindu-se ! Asta vă așteaptă. Așa că vă repet: nu vă cer să fiți eroici... să vă bateți « pe viață și pe moarte » ! Nu ! Căci ce este un erou? Un criminal care se află de partea potrivită, la ora potrivită și în serviciul unei puteri biruitoare. De aceea, vă spun să fiți infami, neloiali, vicleni, escroci.... ceea ce contează e să învingi ! Maria, m-ai auzit? Ești scîrbită? Bine, am să te eliberez pe loc de greață ... sunt o ticăloasă... nu-ți îngădui nici măcar gustul de-a asista la neelegiuire. Pregătește-te ! Am hotărît... Îți semnez condamnarea. Nu, Robert, nu e pentru tine. Nu intra, te rog. Poate că am să reușesc să te salvez. Coboară de pe scenă, așteaptă-mă... am să vin să-ți vorbesc. E rîndul tău, Maria. Ți-am pregătit un spectacol pe cinste. Cu spectatori de seamă... cum i se cade unei regine. Toți în costume de ceremonie, cu decorații, pantofi de mătase, cocarde! Joacă-ți bine rolul, Maria, te rog. Îmbracă rochia pe care o dorești... firește, cea mai potrivită cu

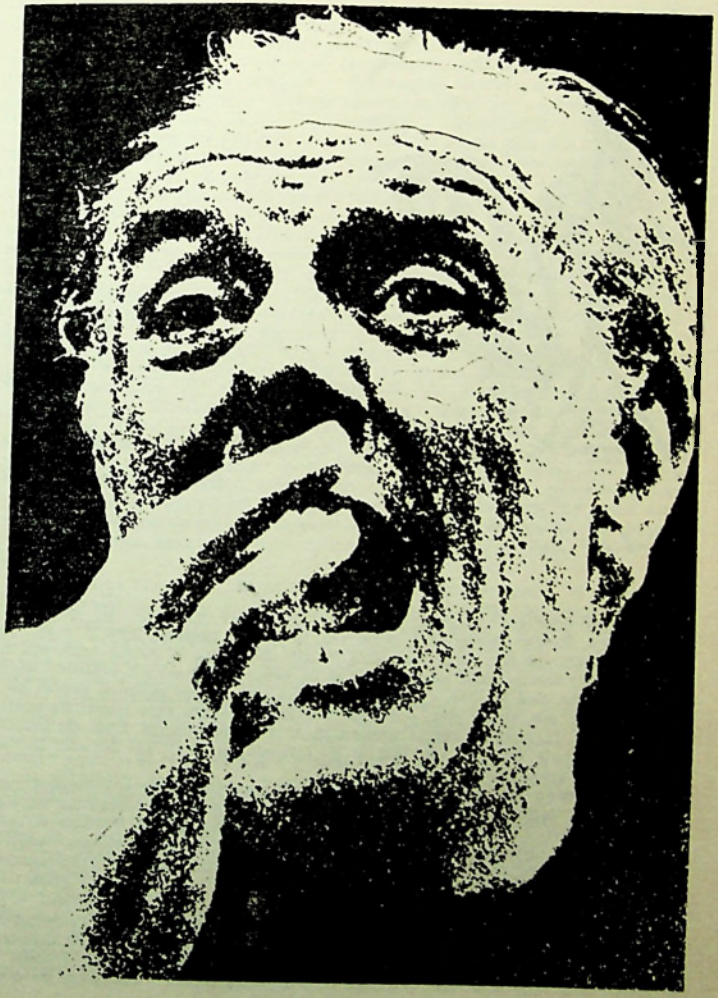
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ocazia. Găsesc că negrul îţi stă bine, te avantajează. Nu, eu n-am să fiu acolo. Eu nu trebuie să ştiu nimic. Trebuie să fiu luată prin surprindere. Să mi se înşele buna credinţă. Da, eu am semnat sentinţa... dar lipsea sigiliul; mai aveam încă dreptul să mă răzgîndesc. Lumea nu crede în dreptatea unui tribunal unde victima e o femeie, iar judecătorul ei — o altă femeie. Oh, îmi pare rău că nu vei putea să asişti, să auzi cînd mă voi arăta înfuriată, indignată, de cum voi afla că sentinţa a fost dusă la îndeplinire. O să-mi smulg părul din cap! « Blestemaţii, asasinii! Surloara mea... sînge din sîngele meu! Eu am iubit-o! N-am vrut niciodată să moară! Mi-aţi smuls-o din mîini prin înşelătorie. Cine e răspunzătorul? Spencer... ministrul justiţiei? În temniţă cu el! Cecil... consilierul? La răcoare, şi cu el! Nu vreau să aud scuze... » Oh, nu, pentru tine, Robert, nu voi face scene de melodramă. Pentru tine, mută am să rămîn, moartă am să fiu. *(cîntă)* « Insuescit confiteor vincere dies irae... » Gata... gîtul, uite-l, aşa de lung, frumos, subţire... Robert, ce cauţi tu aici? Nu, v-aţi înşelat, ce-are a face Essex? Nu... Maria e... Robert, pleacă... Îngenunchează, Maria, cu mîinile împreunate. Ce degete superbe! Niciun inel... Perfect, auzi cum cîntă: « Lauda deum in lumine ». Eşti de acord că a fost un gînd delicat din parte-mi să-ţi împrumut arhidiaconii mei... auzi? *Monodicum tetravocum:* « Ille te dominus meus, qui fecit terram et aquam, a peccato mortis servat ». Acum, o să aibă călăul grijă să-ţi scoată gulerul şi corsetul. Uite, înnoadă-ţi părul pe ceafă. Ce păr minunat.... e al tău, tot? Ştii, mie, din păcate, îmi cad foarte multe fire. « Miserere deus noster »! Mai tare, repetă şi tu... Hai, jos capul, pe butuc! Cît eşti de dulce ... Ce arc frumos descrii aşa, aplecată. Linişte! De-ai vedea cîţi şi-au închis ochii şi şi-au întors capul. Nu, am zis! De ce insistaţi să-l implic pe Robert? Trebuie să aibă loc întîi procesul! Acolo o să vedem, o să hotărîm... A şi avut loc? Cînd? Şi l-au condamnat? Numai pe el? Zece? Toţi la moarte? Şi Southampton...? Dar eu nu mi-am pus încă sigiliul! Aşa că luaţi-l de-aici! Vă ordooon! Iartă-mă, Maria... că te-am lăsat aşa... în suspensie. Mă apasă o negrăită durere, crede-mă, în clipa asta aş vrea să fiu în locul tău... şi n-a lipsit mult să şi fiu! Ţi-a fost dat, însă, ţie. Dar, aşa cum zice lumea: « Pantera şi tigroaica s-au pupat şi cea care a avut botul mai mic a rămas fără cap! » Uite-i acolo, invitaţii... N-au curajul să se uite. Laşii! Securea e în aer. Şuieră. Mamă, ce lovitură. Nu s-a desprins capul! Imbecilule, neputinciosule, călău de două piţule! Hai, mai încearcă o dată! Oh, în sfîrşit. Ce mai faci acum, ce-ai rămas acolo ca o stană de piatră, trebuie să-l apuci capul descăpăţînat de păr şi să-l ridici deasupra mulţimii. Iar voi, cîntaţi: « Ille te dominus meus a peccato mortis servat... » Hai, înalţă căpăţîna şi strigă: « Dumnezeu s-o mîntuiască pe Regină »! Nu, netrebnicilor, e o capcană! Acela nu e capul Mariei... nuuu! E capul meu! E capul meu.

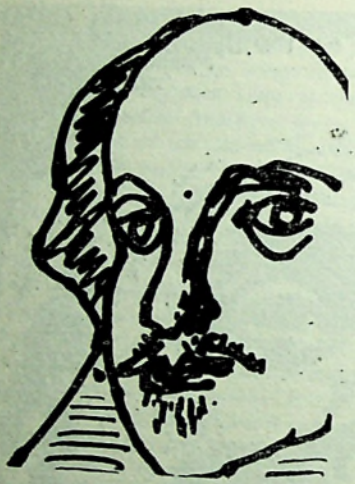
Se înalţă corul gregorian.

Sfîrşit

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



MARIN SORESCU

« Vărul Shakespeare »

fișă de temperatură

Nu există graniță de netrecut între genurile pe care le practic. Un sentiment de libertate încerci atunci cînd crezi c-o să scrii o piesă și, pînă la urmă, te alegi c-o poezioară sau un articol. Ești fericit chiar dacă îți lese o notă, așa, o însemnare. De data aceasta, mi-am dorit să fie eseu. E o dambla a eseisticii, care mă bîntuie, din cînd în cînd, crezînd că în acest gen, foarte generos, pot să vîr, ca într-un sac, mai multe idei, — desigur îndrăzneațe, — din care numai pe unele le am în cap, la început, restul urmînd să-mi vină pe parcurs. Cînd ele sosesc (dacă se întîmplă asta) își vin însă și cu formula lor și . . . sar din sac. Devin poezii sau . . . proză . . . sau nimic.

Pe scurt, m-am documentat pentru o carte despre Shakespeare. Nu există mai plăcută zăbavă, decît cititul, spunea, demult, cronicarul. Și, cînd e vorba de marele Will, citirea lui, a cîta oară? — a fost o nemaipomenită zăbavă. Trebuie să mai urmeze ceva? Și uitasem. Ieși uluit din fiecare piesă a lui. Îți aduci aminte vorbele lui Lessing: « *Ceea ce s-a afirmat despre Homer, cum că mai ușor îl poți smulge lui Hercule ghioaga decît să-l lipsești pe el de un vers, se poate aplica perfect și lui Shakespeare* ». Se declanșează procesul de inhibiție în fața perfecțiunii, — și termini « cartea » într-o discuție cu un prieten, cărula îi mărturisești entuziasmul tău greu de strunit, în fața, să zicem, a piesei « Richard al III-lea ». O capodoperă, domnule ! Fiecare monolog, o capodoperă ! Richard, „sculă a Gheenei", aprinde în toți atîta ură, încît cuvintele ce o exprimă capătă o scăpărare de dia-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mante. Asemeni acestora, parcă s-ar naște și ele sub imensa povară a unei presiuni geologice. Ți-aduci tu aminte — îi zici — dialogul dintre Margaret și Elisabeth?

Te lansezi într-un expozeu despre tălmăcirile din Shakespare în limba română, de-a lungul timpului, contribuind și ele la descoperirea bogăției limbii noastre... și la fixarea conceptului de literatură... Prietenul te ascultă politicos dar plictisit. El are alte probleme în cap... Îi simți răceala. A văzut ieri un film, un western simplu, firesc, american, dă să ți-l povestească... Dintr-odată ți se taie cheful de tot. Îți trebuiesc alte tertipuri ca să-ți regăsești elanul de-a citi și îndrăzneala de-a scrie... Căci spune mai departe același autor al «Dramaturgiei din Hamburg»: «*Pe cea mai măruntă dintre frumusețile lui este aplicată pecetea care proclamă îndată în fața întregii lumi: Eu sînt Shakespeare Și vai de frumusețea străină, căreia îi dă inima ghes să se pună alături de ea.*» Și m-am documentat deci pentru un eseu (Poate că îl voi scrie cîndva)... Apoi, încercînd să adîncesc o problemă, m-am pomenit că-mi lese un monolog... al lui Hamlet! (Ca și cînd cel vechi, n-ar mai fi fost bun!) Apoi — un dialog într-un act, între Hamlet și cineva, pe care l-am înlocuit după aceea cu mine. O discuție sinceră, subiectivă. Și din toate astea, amestecate bine, pritocite, stîlcite, presate și împresurate din toate direcțiile, înțepate cu lancea... din toate astea am dat în dramă. E clar, nu eram de la început în toana teatrului. Piesa a crescut pe măsură ce se adînceau contradicțiile, dintre mine și Hamlet, dintre Hamlet și Shakespeare, dintre... și așa mai departe. Deci, nici vorbă, la început, de *vâr*, deși Shakespeare nu-mi era cu totul străin. Studiezi un autor, pînă dai de rudenie — asta înțeleg eu prin a te adînci într-o operă! Oricum, legăturile erau mai vechi. Poemul cu titlul ambițios «Shakespeare» îl scrisesem prin 1963; l-am publicat în 1964, în revistă, și, în 1965, în volumul de versuri. Și de atunci m-a tot obsedat ideea unui portret al marelui brit, care să fie, în același timp, și un fel de portret robot al geniului. Nu credeam că va ieși o piesă, căci cărui om cu mintea întreagă l-ar putea trece prin cap ideea unei confruntări cu autorul «*Furtunii*» pe terenul lui. Mă gîndeam la un comentariu, ceva pe delături, cum a făcut, strălucit, Jan Kott; ceva de hărțuială...

Asta, pe de o parte... Pe de alta, mi-era tare dor de teatru, ca modalitate. Mă poticnisem la cea de-a treia piesă a trilogiei mele istorice. După *Răceala* și *A treia țeapă — Otrăvitorii de fîntîni* aștepta lăsată baltă, de mulți ani. Am tot povestit-o și-am tot vorbit de ea prin interviuri, pînă mi-a pierit cheful de-a o și scrie. Poate că aș fi dorit și un altfel de teatru «istoric», alte probleme decît cele pe care le consideram rezolvate deja în piesele amintite.

Un stimulent pentru mine reprezintă întotdeauna ineditul și gradul de dificultate al unui subiect. Am nevoie de ceva neobișnuit, care să mă scoată din amorțeală, din rutină și chiar din mînă, să mă întărîte să încerc... Încercarea moarte n-are — și chiar dacă are moarte, în teatru asta face cu atît mai bine!

La conturarea formulei a contribuit, într-o măsură, și faptul că în ultimii ani am practicat mai mult versul clasic.

Ca și versul... cum să-i spun? prozaic, din «La lilieci», care m-a îmbrîncit adînc în cotloanele limbii române.

E greu de reconstituit geneza unei lucrări. Cînd stau să mă gîndesc, descopăr, că în decursul celor 30 de ani, de cînd țin cu oarecare ritm condeiul în mînă, mi-au trecut prin cap fel de fel de idei — bune și rele — dar n-aș putea spune de ce pe unele le-am «prins», de bine de rău, și le-am dus la capăt, și de ce altele s-au pulverizat.

Există diferiți stimuli subiectivi și obiectivi. După cum există și anumite frîne subiective și obiective. Cîteodată frîna poate deveni un stimul, căci naște în tine

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dorința de-a o depăși, făcîndu-te să descoperi în tine o energie de care nu te mai credeai în stare.

Am notat aici doar cîteva impulsuri, tatonări și bîlbîieli în jurul lui Shakespeare și-a unei noi piese. După ce mi s-a conturat, în sfîrșit, ideea și-am depășit fazele amintite la început, eseu, monolog, piesă cu două personaje... și asta a durat mult... după aceea, lucrul în sine a fost foarte frumos, minunat!. Ca într-o transă, din care ieșeam din cînd în cînd, ca să mă uit la ceas... Și treceau orele, zilele, lunile... Speriasem pînă și cîinele — pe Lulu — mormăind și numărînd pe degete silabe, prin curte, în timp ce el ronțăia vreun sloi de gheață, apoi — vara — prindea muște, c-o îndărătnicie, aș zice, simetrică. După ce terminam ite o scenă, mă rugam lui Dumnezeu să mă țină sănătos, măcar s-o isprăvesc și pe cea următoare... Nu-mi puteam permite pauze prea mari, de teamă să nu ies din stratosferă. (Din atmosferă — atmosfera noastră — ieșisem de mult).

Plăcerea scrierii unei piese constă și în aceea că ești, în același timp, autor, regizor, actor și... numerosul public, cu exigențele căruia trebuie să te confrunți mereu.

E, desigur, o încîntare să colaborezi cu Shakespeare. (Plăcerea e de partea ta, nu a lui). Dar și mai mare e să-l înveți să scrie, să-și rescrie «Hamletul», care, la o nouă lectură, sub influența unui șoc i s-a părut mediocră. Această bucurie secretă de-al învăța a.b.c.-ul teatrului pe cel mai mare dramaturg al lumii, mi-a dat vînt în pînze și m-am înhămat la treabă cu și mai mare îndîrjire. N-o să povestesc acum piesa și nici n-o să judec rezultatul final.

În aproape doi ani, cîți s-au scurs de la terminare, ea a și avut un spectacol lectură și, fragment cu fragment, a apărut prin revistele literare. Revista «Teatrul», foarte entuziastă la început, care a și organizat cu inimoșii actori de la Giulești spectacolul lectură, o tot anunță, de atunci, ca pe-o imanență... cenușie (căci e ținută în penumbră). Apariția integrală în singura noastră revistă de specialitate se poate întîmpla deci dintr-un moment într-altul... Deasemenea mai multe teatre naționale au și inclus-o și-au și scos-o din repertoriu... căci numai vînturînd-o bine se poate crea un curent, cît de cît.

Una din obiecții este, după cîte am aflat, că nu-i bun titlul... Nu merge și nu merge! Mai la vale, după titlu, dăm de *Personaje* și acolo deranjează — repertoriul național — personajul «*Sorescu — un danez*». De ce «Sorescu»? De ce «un danez»? Fiindcă e tare greu și lung de explicat, nici n-o voi face. Și așa mai departe. Iată că opera nu-i fără cusur — cine ar avea pretenția asta? Și probabil că multe alte lipsuri vor ieși la iveală la punerea în scenă, de se va ivi prilejul.

Am notat și toate aceste amănunte, pentru că fac bine într-o «fișă de temperatură», cum mi-am propus să fie această însemnare. Unul din marii noștri sculptori, din nefericire dispărut prematur, îmi povestea, cu haz, modul în care i-au fost receptate, în satul lui, lucrările. Se dusese acasă, muncise pe brînci și, spre toamnă, curtea îi era plină de lemne cioplite, expuse la soare, înainte de-a lua drumul expozițiilor. N-avea decît un singur «vizitator», care venea din cînd în cînd, se uita peste gard, dădea din cap și pleca. Revenea apoi și iar dădea din cap. Pînă la urmă, l-a chemat la gard. «— Bădie, zice, ale dumitale sînt?» «Ale mele». «Spune-mi și mie un lucru: Astea merg cu cruce, sau fără cruce?»

Mai tîrziu, sculptorul a realizat o impresionantă galerie de *Cristoși* și, dacă ar mai trăi, i-aș spune: «Vezi ce dreptate avea? Vezi că ele mergeau cu cruce?»

Oricum, eu sînt prea aproape de această piesă și nu știu încă dacă versurile ei merg cu cruce sau fără.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU

VĂRUL SHAKESPEARE

Personajele:

SHAKESPEARE — dramaturg și actor
HAMLET — prințul Danemarcei
DOAMNA BRUNĂ — iubita lui Shakespeare
ANE HATHAWAY SHAKESPEARE — soția lui Shakespeare
BEN JONSON — dramaturg
SORESCU — un danez
IDELE LUI MARTE
CAMELIA — sora Ofeliei
ȚINE-CAL — un copil
ȚITIREZ, GÎLMĂ — măscărici
SIR JOHN DOWNTOWN zis PERIFERIE
THOMAS BLUR, PORCIUS, BLISTER: — scriitori, rivalii lui Shakespeare
RICHARDO ZERO, FLY, HEIFER: — actori, rivalii lui Shakespeare
VOICEA personajul care nu încape în Shakespeare
FANTOMA
CĂLĂUL
CORĂBIERUL — un corăbier american
BIRMINGHAM, NOTTINGHAM, BRISTOL—nobili
ARIEL — spiriduș
ACTORI, MĂSCĂRICI, SOLI, NEGUSTORI, TARABAGII, LUME

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Actul V

TABLOUL IX

Scena 1

LONDRA

HAMLET: *(Aparte)* La minte zdravăn nu-i ! Voi sta prin preajmă
Şi semnele ce-nvederează starea-i
De lipsă de control, cumva s-arată
Şi semne rele dacă văd, asupra-i
Voi aţîţa noian de personaje.
În mîini demente, soarta noastră chin e !

(Intră Sorescu)

SORESCU: Acum, că l-ai văzut, te du acasă.
De-ţi pare mic un autor de-aproape
Că te şi-ntrebi: « E-un şpalt de probă, palid? »
Gîndeşte că şi mintea-i ca mărgeanul,
În scoică stă şi, spre a cunoaşte-o, marea
Te cheamă în adînc, forînd prin straturi.
Ş-apoi, să ştii, chiar marea pare-o baltă,
Celui grăbit să vadă-n valuri smîrcuri.

HAMLET: *(Aparte)* Aici după perdea voi sta. Vreodată,
Cum nici o pajură sau gheonoaie
Ce-ntre tărîmuri două face zboruri
De agrement, nu a clocit, în zboru-i,
Un ou mai blestemat. De-ar fi auz''-mi
Cuib pe măsura vorbei lui smintite !
Mă duc. Împleticit sînt azi la cuget,
Busola-şi smulse limba. Spune-mi, nordul
Rămas-a tot la nord?

SORESCU: *(Îi arată direcţia)* Coteşti la stînga...
(Rîzînd) Moară de vînt sînt cu fofeze-amare
Ce vîntură, direcţii, la răscruce.

(Sorescu iese. Hamlet se ascunde după perdea, intră Shakespeare şi Ben Jonson)

SHAKESPEARE: Tu, Ben Jonson? !

BEN JONSON: Treceam pe-aici şi am văzut lumină...

SHAKESPEARE: Lumină? E chelia mea, bătrîne,
E luna-mi săltăreaţă... ci în nouri
Numai ce e sub frunte,-n colo, iată,
Senin mi-i orizontul...

BEN JONSON: Mi se pare
Că iama dai prin forţa ta de muncă...
Nu încorda atît prea fermecatul
Tău arc. Mai lasă-l noaptea să respire.
Altfel, plezni-va, ultima săgeată,
Ce vrei să o slobozi, s-o-ntoarce asupră-ţi.

SHAKESPEARE: Cu Hamlet neplăceri am... Nu mă lasă
Să dorm... Ştii, i-am stîrnit grozav.

BEN JONSON: În pace lasă-l... E ranchiunos... E bună prima formă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Să-ţi spun ceva... S-a diluat esenţa
Prea mult în teatrul de-azi...
Un fel de zeamă chioară!
Atîţia nechemaţi ce ţin condeiul
Cu degetele tari, de la picioare,
Picioare şchioape debitînd actorii,
Că lor le vine-aşa un şut în fundul
Oricărei replici boante să dea, bieţii.

SHAKESPEARE: De-aceea mă căznesc şi chiar pe limba
Lui Hamlet vreau să scriu, cu grai de moarte...

BEN JONSON: Cică-ai trecut cu bine istmul crizei.
Mi-a spus Sorescu.

SHAKESPEARE: Încă are crampe
Această pană... ce m-a tras în ţeapa-i.

BEN JONSON: Pentru femei, cum ştii, soseşte-o vîrstă
Cînd dracul intră-n ele, sparg, au furii.
La urmă, potolite-şi văd de treabă.
Iar pana, nu uita, e feminină.
Şi de-a sfîrşit cu poalele ei crunte
Suferă-un pic — la urmă iar s-avîntă
Pe drumu-nţelepciunii... Foarte sincer
Îţi spun: de tine doar-îmi-este teamă,
Invidia putea ucide-n mine
Admiratorul care lacomi ochi
Aruncă peste tot ce scrii... E bine
Prietenia c-a învins *(Îl îmbrăţişează)*
Băiete,
Dă bice!... Piese noi! Să se vorbească
De-aceste vremi c-au strălucit prin tine...

SHAKESPEARE: *(ştergîndu-şi o lacrimă)*
Ce bine-mi face vorba-ţi! Ca balsamul
Pe rana celui ce credea că moare.
Şi gîndu-ţi bun este oglinda care
Face dintr-un bătrîn un flăcăiandru.

BEN JONSON: Aşa te vreau...

SHAKESPEARE: Duşmanii-mi năpîrliră
Şi ei, noi haite stau pe la răspîntii...

BEN JONSON: Uitasem... Invitat ai fost cu trupa
La curte... Faima-ţi creşte... Eşti un nume!
Mă duc... Eram în trecere. Dă bice!...

HAMLET: *(De după perdea)*
Să mişc sau să nu mişc acum perdeaua?

SHAKESPEARE: S-aude-un glas...

BEN JONSON: Pămîntul în mişcare-i
Din osii roase, scoate cîte-un scîncet...

SHAKESPEARE: Părerea ne e mamă.
(Ben Jonson iese)

SHAKESEPEARE *(Privind spre perdeaua care mişcă)*
Spionii pun venin şi vestea bună
Nu poţi s-o guşti de-a lor urechi ce mişcă.
(Scoate satţibia) Un şobolan? În gardă, şobolane!

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

(Străpunge perdeaua)
HAMLET: *(țipînd)* În piept tăișul mi-a intrat.
SHAKESPEARE: *(Dă perdeaua la o parte)* E Hamlet,
nobil prinț al Danemarcei...
HAMLET: Ca fier de plug, cînd trage brazdă-n lună...
Nu sînge, iată, raze curg din mine.
Căci m-a ucis în timpul rugăciunii.
SHAKESPEARE: *(Îngrozit)*
O, Hamlet, nobil prinț al Danemarcei...
(Intră Sorescu, Vrăjitoarea și Idele lui Marte. Le trage de mînă, în scenă)
SORESCU: Cred că-au făcut o crimă-aceste iasme...
De sînge-s pline... Și voiau să fugă.
Am auzit țipînd... *(Îmbrîncindu-le)* Mărturisiți!
SHAKESPEARE: Pe Hamlet l-am ucis... prin imprudență...
SORESCU: *(Aleargă la Hamlet care e 'ntins pe dușumea)*
Încă se chinuie, dar e mortală
Fîntîna ce-ai deschis în piept...
Roș sînge...
VRĂJITOAREA: Din el țîșni, pătîndu-ne veșminte...
Dar soarta-și merită... Căci el pe-această
Copilă-aici după perdea... o, Doamne!
A vrut s-o necinsteească...
SORESCU: Minți, vicleano!
VRĂJITOAREA: *(Povestind)* Stăteam aici, ascunse, la taclale.
Cînd el veni, văzînd-o, zise: « Iat-o!
Ești Piaza Rea? Atunci să-mi faci doi gemeni,
Că mă grăbesc să umplu omenirea
Cu Pieze Rele..:. ce cobind întruna
Una pe alta-ncet se vor distruge.
Pămîntul scutura-va plaga lumii...»
Și-a tăbărît pe ea...
SORESCU: Să taci, putoare,
Eu îl cunosc... Plecase-n Danemarca,
Și voi, prin vrăji, l-ați tras pe scocul morții
Aici... Dar iată-l parcă dă din buze...
VRĂJITOAREA: Cînd șarpelui cu bîta îi sfarmi capul,
Pînă apune soarele, tot mișcă...
SHAKESPEARE: De-ar învia! Sînt cazuri foarte rare,
Totuși există... Unul e chiar sigur...
HAMLET: *(Foarte stins)* Eu mor fără temei...
Părinte Shakespeare,
Vino să-ți spun finalul piesei...
SHAKESPEARE: *(Se apleacă)* Gata!
Cum se curbeaz-un gînd, cînd a atins
A lumii margini, mă aplec asupră-ți.
HAMLET: *(stins)* Și mai aproape...
(Shakespeare se dă și mai aproape, Hamlet îl străpunge cu sabia)
SHAKESPEARE: Ah!
HAMLET: Avui puterea
Din urmă de-a lua urma mea cu mine,
Și urma mi se piardă...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SORESCU: Nu se poate!
SHAKESPEARE: O, fiu iubit, ce aspru leac! Mă clatin...
(Cade) Păianjeni am pe ochi... Îmi țes un giulgiu,
Ce l-a-nceput de mult gogoașa vieții...
HAMLET: *(Continuînd parcă aceeași replică)*
... Și eu din mîini tot dînd, prin apa lumii
Lucrînd la acest giulgiu...
SHAKESPEARE:... Ba beteala...
HAMLET: Ah... ba urzeala împlinind cu gesturi...
SHAKESPEARE: Ce noi credeam că-s viață și trăire
VRĂJITOAREA: *(Către Idei)* Privește, cobe, cum se-ngrașă moartea
Cu sînge ca rubinul... Rage, urlă,
Sau dănțuie, căci cu alai de nuntă,
Te-ntorci de pe meleagurile-acestea...
(Încep un duel cu săbii, într-o parte a scenei)
SHAKESPEARE: Sorescu, dormi?
SORESCU: Sînt stană de durere.
SHAKESPEARE: *(Cu glas stins)* Să spui povestea crizei, spaimă cruntă
Ce m-a cuprins, cînd am văzut, în piață,
Prieteni buni pierzîndu-și cap și nume
Și cum talentul mi s-a stins, cum mamei
I-nțarcă laptele, cînd trage-o spaimă...
SORESCU: Ce zdreanță, jucărie, ce paiață
E omu-n mîna soartei? Ce cuvinte
Să-mbrace atîta jale? Chiar Cuvîntul,
Răpus de plăsmuirea sa, se stinge.
HAMLET: *(În agonie)* Mă iartă, Shakespeare... Nebunia lumii
Mi-a-mprumutat, o clipă doar, pumnalul...
Și tocmai tu-i gustași, coclit, oțelul...
SHAKESPEARE: Mai vinovat sînt, Hamlet, eu...
(Vrăjitoarea și Idele aruncă spadele venind mai în față)
VRĂJITOAREA: Nu-i chip să ne tăiem. Aceste gioarse,
Tocite-s ca-n păstăi fasolea veche...
(Aruncă spadele)
Continua-vom bînd pe rînd otrava...
(Scoate un șip și-l întinde)
O dată tu, o dată eu... *(Forțînd-o să bea)*
Scorpie te-adapă!
IDELE: *(Soarbe)* Acum tu...
VRĂJITOAREA: Ai glas? Vorbești, ia uite,
Fiertura gîlgîită cum dezleagă
A limbii baiere... *(Bea)*
IDELE: *(Înghite, apoi întinde șipul)* Te-ndoapă!
(Vrăjitoarea îi dă șipul)
Nu trage chiulul, hoașcă, dă de dușcă...!
Așa! Să crape și bojocii prevestirii.
(Ies din scenă)
SHAKESPEARE: Sfîrșeala mă cuprinde.
HAMLET: Ce tăcere,
Îmi vîjîie-n urechi! Acesta-i restul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De la tăcerea cea dintîi a lumii,
Ce zarva lumii a tot ciopîrțit-o . . .
(Idele și Vrăjitoarele reintră)
IDELE: *(Către Vrăjitoare)* Hopa, te-mpleticești !
Cum curge noaptea . . .
SHAKESPEARE: Aceste Ide mă înnebuniră . . .
(Către Sorescu) Să spui ce-nseamnă să rescrii, odată
Ce ți-ai pecetluit cu chin lucrarea . . .
Că orice-amestec, uite unde duce . . .
(Intră Călăul și Craniul)

Scena 6

SORESCU: Iată și Craniul ! Prea tîrziu ! Privește !
CRANIUL: Am găuri pentru ochi, dar vorbe-n găuri
N-au mai rămas să spun ce văd cu hăuri.
CĂLĂUL: Banditule, exprimă-te cu minte.
CRANIUL: Sînt vinovat, nu da ! Spun dinainte.
CĂLĂUL: *(Către Sorescu)* Cu greu l-am prins.
E jaf prin cimitire
Viii se-ascund prin gropi — cumplită ciuma
Sau ce-o fi fost, i-a scos pe toți din casă.
Iar morții, ca stafii, se varsă-n lume . . .
Apoi . . . găpșindu-l, pune-l să vorbească
Să recunoască tot . . .
CRANIUL: Nu da ! Sînt Yorik !
CĂLĂUL: Tăcea, tăcea și nu voia o vorbă
Să scoată, darămite să semneze . . .
CRANIUL: Povestea-mi asculți . . .
HAMLET: *(Gemînd)* Nu-i Yorik !
CRANIUL: Nu vă-nspăimînte buzele-mi uscate,
Că verzi și-uscate-ndrugă, cîte toate.
CĂLĂUL: *(Răcnind)* Nu mai rima ! Biografia spune-o !
CRANIUL: Cică la curte-am fost, însă eu gardul
Nu mi-l mai amintesc, nici leopardul.
(Rîde)
CĂLĂUL: Artist am scos din el ! . . . Declară, hîrcă . . .
CRANIUL: Un cimitir întreg aveam în cîrcă
Și, brr ! cînd vîntul fluiera, cu fălci,
Zbura către călăi și cu-alte hălci
De oase goale, să le spună: « Stați
Mormintele sînt pline, așteptați
Să treacă șapte ani, să putrezim . . . »
SORESCU: Cu tîlc vorbește . . .
SHAKESPEARE: *(Gemînd)* Da, îl auzim . . .
CĂLĂUL: *(Enervîndu-se iar)* Dar ce-i aici ? Iar
clacă-aveți de rime?
CRANIUL: Ce mult de lucru-i dați . . . Cică sînt crime !
Și-n cimitirul meu . . . furiș, în spate,
A îngropat și rime-mbrățișate.
CĂLĂUL: Tacă-ți morișca !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HAMLET: Dulcele tău glas
Sărută-mi clipele ce-au mai rămas!
CĂLĂUL: *(Către Craniu)* Ți-arăt eu ție... Te voi
pune-n par!
(Îl îmbrincește afară din scenă. Uitîndu-se în jur)
Măcar aici se moare, zău. Mă car...
(Ieșe)
HAMLET: *(Aiurînd)* Să mișc sau să nu mișc acum perdeaua?
SORESCU: Vorbiți, vorbiți prieteni... sînt speranțe
Să depășim prea lunga agonie...
SHAKESPEARE: Eu nu... Ah, rece-al morții junghi
SORESCU: *(Către Hamlet)* De vină-s eu *(Moment de tăcere.)*
(Privind spre Shakespeare) Cum? Ai murit? tu, cer,
Apleacă-ți stelele, cum îngenunche
Un cal prea credincios, să-ți sară-n șa
Cu ținte de lumină-aceste biete
Făpturi, care podoabă au fost minții...
(Pauză)
Și eu? Ce rost mai am de-acum?
Să spun? Ce? Cui?
(strigă) Horațio!
(Intră Vrăjitoarea și Idele, duelînd cu spadele însîngerate)
VRĂJITOAREA: Vezi rezistentă ce-s? Am făcut cobra
În fiecare miercuri, pe la șapte.
Tu n-o să mă răpui...
SORESCU: *(Țipînd)* Cu voi afară!
VRĂJITOAREA: *(Speriată de-odată, către Sorescu)*
Ce-i cînd te doare-aici?
IDELE: La lingurică? Ha-ha-ha!
VRĂJITOAREA: Efectul
Acestei vieți neregulate, iată-l. *(Cade)*
IDELE: Nici Vrăjitoare nu-i ușor pe lumea
Aceasta agitată... *(Arată cum se svîrcolește vrăjitoarea)*
Fug la Roma.
E mai ușor. Acolo, doar în Marte
Sînt *Idele lui Marte*,-n colo, trai!
Ies deșelată de atîta Shakespeare...
(Dă să iasă, șchiopătînd)
SORESCU: Viu nimeni n-o scăpa! Pe năsălie!
(Aruncă în ea c-o sabie, care o înțeapă în călcîi)
Na!
IDELE: Putea să mă răpună un stîngaci doar...
(Cade)
De nu dai de-altă Plază, vei mai duce-o.
SORESCU: Sînt singur și cu mine n-am ce face...
(Intră Camelia)

Scena 9

CAMELIA: *(Se duce la Sorescu)* Să-ți scot un coș...
SORESCU: Privește-n jur...
CAMELIA: *(Speriată)* Morman de leșuri.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SORESCU: Ci bine cată...
CAMELIA: Hamlet?
SORESCU: El.
CAMELIA: O, Doamne! *(Se roagă)*
SORESCU: Cînd Dumnezeu vărgat îi de-a sa pură
Vibrare-n loc... Există el ca zebra
Cînd doar pe alb, cînd doar pe neagra dungă...
Mereu în contra timp, întindem mîini
Spre cer... Și chiar de-ar fi, pe sine
El se gîndește veșnic... asta-i ia,
Firește, timpul tot, precum și spațiul,
Cu noi, incluși în fagurii durerii...
CAMELIA: Se varsă gîndu-n el prin rugăciune...
SORESCU: O rugăciune am și eu... *(la spada lui Shakespeare și i-o 'ntinde)*
CAMELIA: *(Speriată)* Să nu îmi curmi, ca parca, firul vieții.
Cum tremur toată!
SORESCU: Ține, e o lege!
Pe cîmp de luptă, cînd învinsă-i oastea,
Și bravi eroi, din burți de cai, ciosvîrte
Hidoasei morți întind — surîsul palid! —
De-i comandantul viu, își cheamă-o slugă,
Sau un prieten să-i plinească soarta...
M-oi repezi cu pieptu-n ea...
CAMELIA: În mînă
Îmi pîlpîie prea iute spada... Nu pot...
SORESCU: Eu te-am iubit...
CAMELIA: Și tu?
SORESCU: Ca Hamlet pe Ofelia.
Aceasta mi-a fost crucea... De aceea...
Dar sînt în van mărturisiri...
CAMELIA: Pe Hamlet l-am iubit, însă-al meu tată
Nu m-a lăsat să-l văd măcar o dată.
El nu știa nici că exist.
SORESCU: Nici Shakespeare.
Am despuiat arhive... vechi hrisoave...
Descoperirea mea ești... Te țineam
Pentru un rol ca lumea. Prea tîrziu!
Cu mers regesc ai fi trecut prin scenă
Și florile-n de ele s-ar fi smuls
Din pajiști, spre a-ți fi cunună vieții.
CAMELIA: Taci... Mi-ai fost drag... Îți minte? Într-o seară,
Mi-ai ridicat o carte, ce-mi căzuse.
Tocmai cădea o stea și-ai zis: « Mă duc și steaua
Să ți-o ridic... Frumoasa soră-a lunii. »
(Plînge) Te-ai dus și dus ai fost... Ce nopți de lacrimi...
SORESCU: Atît de dulce-l glasul... Taci, eu mor...
Nu vezi? Cît ține sabia... avînt
Să-mi iau de la trei pași... ah, ies din scenă...
Nu n-o să fug... *(Ieșe și se întoarce)*
căci nu-s ieșiri din dramă,
Și soarta n-are scară de serviciu...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CAMELIA: *(Speriată)* În lume dacă am fugi...
SORESCU: În cloaca asta? Fugi!
Ești prea copilă. Unde? Totu-i putred
Și străveziu și vezi mîrșava faptă
Ce-a fost ursit un veac pe dos, aceasta-i
E susul jos, și fundu-n cap, chelie,
Și stînga-i dreapta, creștetu-n pămînt...
CAMELIA: Mă faci să plîng...
SORESCU: *(Arătînd leșurile)* Și ei vărsară lacrimi,
Și craniul înaintea lor... Șuvoi
A curs șiragul ochilor, mătănii
În mîna crudei sorți, ce dă în cap,
Spunînd c-așa am fost urziți...
Tu spune
Ce ai văzut... Te las'
CAMELIA: *(Aruncă spada)* Nu pot...
Mai e otravă-n șipul Vrăjitoarei? Vreau. Mi-e sete. *(Bea)*
Abia sub pleoape cuprinsesem cerul
Și îl restitui bolții... *(Moare)*
SORESCU: Biata floare!
(Privind tăișul spadei)
Cînd două drumuri se deschid în față,
Eu merg pe variantă. E mai scurtă.
Măcar c-o șchioapă... Fugi, ocol al vieții!
(Dă să se arunce în spadă, ezită)
Muchia sabiei s-a făcut pară.
În jur nu-i loc s-arunci un ac
De-atîtea leșuri. De mai vine unul
Aici, s-apară gata mort, căci n-are
Cin' să-l ucidă. Plece mort de-acasă.
Ce jale, vai!
(Intră Craniul)

Scena 10

CRANIUL: Puterile te lasă?
Au m-ai chemat?
SORESCU: *(Îngrozit)* Auzul ți-a dat greș!
Ce mai nou prin hrube?
CRANIUL: Ia, un leș!
Iadu-i tot rai, dar mult mai găunos.
(Iese și se 'ntoarce tîrînd trupul Călăului)
SORESCU: Călăul! Cum, și el? Li-l viața trecătoare?
CRANIUL: Pe un călău să nu-l atingi c-o floare.
Răbdarea-mi ajunsese, zău, la os!
L-am căsăpit cu falca mea de jos...
SORESCU: Încărcător-descărcător de vieți
Doar Shakespeare a mai fost. Eu nu-s în stare.
El zace-aici... *(Se aude cucuveaua)*
CRANIUL: O buhă? La culcare. *(Iese)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scena 11

SORESCU: *(Potrivindu-şi spada cu tăişul înainte)*
Ies şapte paşi, să-mi iau avînt
Şi-n spadă mă arunc, precum un vultur
Cu ghiara-mbătrînită, pliscul spart,
Către prăpastie porneşte, piatră,
Şi-aude cercurile de tărie
Cum, tot mai strîns, îi gîtuie căderea...
(Numărînd trei paşi pînă la marginea scenei)
Trei paşi... şi încă patru paşi la aer...
Ca patru secole de-avînt în spadă...
Nu se clinteşte-un pai... mă-ntorc îndată...
Cu mine un mileniu îşi dă duhul...
De-ar face aburul coloane grele
De ţurţuri, sprijinind această boltă...
(Privind în jur)
Au ei degeaba au suflat viu abur?...
Adio, Shakespeare, stîlp de foc, eşti rece.
Ţi-aprind cu viaţa mea o lumînare. *(Ies)*

IDELE: Pînă-n apusul soarelui nu-mi zboară
Spurcatul suflet... Scapătă?... Sorescu
A scăpătat şi el? Afară zace...
Şi ce-a mai turuit... Hei, oameni
Veniţi de luaţi cadavrele...

(Shakespeare se ridică)

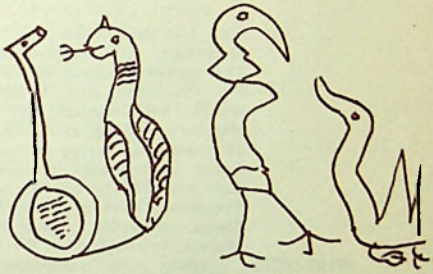
SHAKESPEARE: *(Frecîndu-se la ochi)* Nu-i cazul.
Căci mi-a trecut şi moartea într-o clipă.
Şi ea, degrabă, tot ca viaţa, curge...
M-am odihnit murind... Acum, la lucru.

Cortina

Vignete de MARIN SORESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARIN SORESCU



Coz Shakespeare

Versiune engleză de RADU R. ŞERBAN

SHAKESPEARE — dramatist and actor
HAMLET — Prince of Denmark
THE DARK LADY — Shakespeare's sweetheart
ANNE HATHAWAY SHAKESPEARE — Shakespeare's wife
BEN JONSON — dramatist
SORESCU — a Dane
THE IDES OF MARCH
CAMELIA — Ophelia's sister
HORSE GROOM — a boy
WHIRLIGIG, MOLE — jesters
SIR JOHN DOWNTOWN also called SUBURBS, THOMAS BLUR, PORCIUS BLISTER — writers, Shakespeare's rivals
RICHARD ZERO, FLY, HEIFER — actors, Shakespeare's rivals
THE GHOST
THE HANGMAN
THE CHARACTER WHO FINDS NO ROOM IN SHAKESPEARE
THE SHIPOWNER — an American shipowner
BIRMINGHAM, NOTTINGHAM, BRISTOL — noblemen
ARIEL — an airy Spirit
Actors, jesters, heralds, merchants, retailers, people of all walks of life.

Prologue

THE PROLOGUE: *(Enters, toged, masked and buskined)*

If space is round and, like the ball thrown at the wall,
Bumps back against your chest — and so you wander
Up and down lanes, you come across yourself...
Then time, enclosed in the same ball, the same
Remains for centuries, millenia on end.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

And days which last now in Genesis' dregs
Neighbour your meanly counted drops of life...
The centuries, standing behind the fences
Are touchable. And, breathing the same air,
It's the same visions that you share... We all,
Higgledy-piggledy, astray in the same play,
That we keep trying to re-write forever,
Catch cues forever prompted, blown away
And breathed in by the by — gone generations.
The wind, forever rolling th'Earth in space
Blows our souls... and makes a mess of them...
(Enters Whirligig)

WHIRLIGIG: *(Cutting a few somersaults)*
You, bloody ragtime-shaped intruding splinter,
Prolonging your long prologue, clip the play!
Let everything spin like the whirligig!
You'll see right now... an extra somesault.
(Cuts another one)

THE PROLOGUE: You, Whirligig, beware, if you bemock
The Prologue's mystery, your epilogue will hurt!

WHIRLIGIG: Is there a veil on Prologue's mystery? Then, let's unveil it!
(Snatches off its mask. A woman's face appears):
Thou, woman, who art thou for, with amazement,
My nose falls in my mouth and now my speech
Has got a carrion stench...

THE PROLOGUE: A stenchful speech indeed! You go to blazes!
I am The Ides of March...

WHIRLIGIG: Good Lord, I stagger! Why have you played the prologue?

THE IDES: For want of actors. Can't you use your brains?
The prologue's over now. You keep the mask;
It might be of some use at solemn burrials.
Yours will be just like Yorik's. That is all.
And call me by my name: The Ides of March...

WHIRLIGIG: You see... pray thee... most honourable croacker!
(Aside)
Where I to see you nevermore, I'd like you more.
(Aloud, taking the mask)
I'll go this way... Don't budge to see me off!
If space is round, I'll inch it round about.
Whe're bound to face tough things. There is no way out!
(Exit, cutting an awkward, scared somersault)

Act I

Scene 1

(A churchyard, in Denmark)

SORESCU: As a true Dane I feel I must needs warn you:
Do not detract this country much too much!
Norway's within a few steps. England pays
An imposed tribute — it's some seven years now.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

There are developments... troops being massed...
There's nothing rotten in the state of Denmark!
Keep this in mind! For every Dane does keep it.
It is quite a small country; that's the rule!
Even the maidens' eyelashes menace with cracking
Our narrow boundaries, when their eyelashes blink
And when they roll their scintillating eyes.

HAMLET: But who art thou?

SORESCU: A friend. Just like Horatio,
And just as good a friend. But let me finish.
If this world's out of joint and our globe
Totters astray — then, Denmark, in its way,
Is also to be blamed. But we shall not
Exaggerate by any means its guilt...
"There's something rotten now *in the whole world*".
That's what you are supposed to say! Well... as a rule.
(In a low voice, friendly) It's Shakespeare who begs you...

HAMLET: Never met. Who's he?

SORESCU: Neither did he deign to know me, at first.
But pondering and weighing things, reflecting
And making double sure he concluded
That I should go and tell you: He dislikes
Your conduct here, at Elsinore! So, change things
For him to have new stuff for a new play.
The old one — he has torn it to small pieces.
There's a depression about; both time and vein...
You know, old age...

HAMLET: Why, now! Is this a nightmare?
What crooked things you tell me and how odd!
All my imagination curdles up
Like swamps that swallow ghosts, till they become
A soft and gluey dough, a sticky jelley
Just fit for witchcraft when, with moonshine silvered...

SORESCU: As, when a herald coming from remote lands
Is welcomed, listened to, whatever he may say,
Listen to me here, now, upon these cannons...
(Looking around)
Or crosses... What are they? For centuries on end
I've travelled...

HAMLET: Am I awake? What time is it?

SORESCU: There's something of a dream in our life.
Its cobweb, its dark heavy veil that covers
My eyes, is full of holes, of helmet visors,
Chinks, meshes, breaches, so that one can see
Through them both back and forward the surroundings.

HAMLET: *(Sighs)* Oh, my head aches badly... or is it fever?

SORESCU: Your sadness makes you feverish... It's not your father's
Dying that way. It is your mother's hasty,
Too hasty marriage. It is this that hurts you...
She cheats you now with Claudius. That's the worm
That gnaws your heart. I know the story. Shakespeare...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HAMLET: You drop this Shakespeare! Is he a Dane, too?
SORESCU: Not exactly. I'll put it straight. He's English.
After you die he will live... on his writing.
HAMLET: Are you an oracle? D'you come from Delphi?
SORESCU: A little North of it! But I'm no oracle.
My lucky chance is that I'm not yet born
That's quite a luck.
HAMLET: So, I must die before you.
SORESCU: You and Shakespeare...
(After a pause) And me, too, after all...
HAMLET: What's life?
SORESCU: If you *do* mean it, I shall tell you
Right now.
HAMLET: I'm listening... I mean... Forget it!
(Shouting) Grave-digger, fetch a quart! *(To Sorescu)*
D'you see this churchyard?
SORESCU: *(Sadly)* My heartful sympathy!
HAMLET: These grave-diggers
Have dumped skulls in my arms for three hours now,
And now I feel like making some nice speech;
But Yorik's brain pan's absent... *(Scared)* Is it you? *(Laughs)*
SORESCU: *(Laughing)* That's a good one! You've got the sense of humour,
By Hercules, I like to wrestle with your wit.
Let's sit on the grave's brink and I shall tell you
Some things about the future...
HAMLET: *(Shouting)* Hey, the wine!

Scene 2

(Enter Downtown and Porcius. They move to one side of the stage)
DOWNTOWN: We've tracked them. See? They're whispering. Take heed!
PORCIUS: Master, treason is writ on their faces.
Marked the guy on the right? It is Sorescu.
DOWNTOWN: I thought it was the other one. No matter
Who's who, he's Hamlet's dead spit... Are they twins?
PORCIUS: They all say they are Danes... Who can tell who's who?
(On the other side of the stage — Hamlet and Sorescu)
HAMLET: *(Rising)* How now! Rats! Rats around us...
SORESCU: *(Also rising from the grave's brink)* Could it be that
This world's deck sinks making the rats come out
With their fluffy tails, ready to jump
In troubled waters and set afloat black death?
Aren't they Guildenstern and Rosencrantz?
HAMLET: Oh, no!
My spies are much more polished. I have sent them
To search the countryfolk and fetch me slings...
SORESCU: *(Laughing)* To sling stones at the slung, foul words of gossip...
HAMLET: I play sketches for them... you know... *(Laughs)*
SORESCU: That's perfect!
Good Gracious! Who are they?... Oh, but I saw them

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

During my talk with Shakespeare. They pricked up
Their ears, like greyhounds, eager to track quickly
The game... You see, it's quite a subtle game...

HAMLET: Life is a suit, with bailiffs or without them...
It's only speech that, following by-paths,
Ensnares...

SORESCU: They are Porcius and Sir Downtown
Also called Suburbs... the rotund guy there
With a scar left by a rapier on his beard.
Their hobby-horse is always to denounce.
If you fall out with them you are a hanged man.

HAMLET: I want a word with them...

SORESCU: Just out of pity?
For fear they'd get the cheese and leave dejected?

HAMLET: They are the slaves of spying, wretched souls!
The thirst of knowledge is the agony
Of telltales and philosophers. They share it.

SORESCU: I'll listen to the cuckco. There it is.
(Exit)

Scene 3

HAMLET: *(Walks pensively)*

DOWNTOWN: *(to Porcius)* We'll seclude him from Shakespeare. He is a leech.
He stands in our way. Be th' death of him.

PORCIUS: Master, he's a dead man.

DOWNTOWN: That scribbler, Shakespeare,
Has got into a nice fix with us two.
For ceaselessly we'll cock at him no matter
How nice he'll write. And let the tittle-tattle
And any other bullshit of the quill
Gather like boils on Job... We'll label him
"Wash-out", a blunt, unequivocal word for all
And we'll keep calling him a wash-out till himself
Thinks it is true one day, and, quivering,
He rids of genius as of leprosy.

PORCIUS: We'll cause him hemorrhage of sorrow, we shall squeeze
The inspiration's bowels out of him.
His works will fill no more than a pouch,
And pushing him, as in an icehole, in the pit
Of breakdown, ever deeper, we shall hear
Him crying "Help! Help!" Standing by, we'll ask
Each other: "What's he saying?" Kind of "Help!" *(Laughs)*

DOWNTOWN: *(Choking with laughter)*
And let him wait for us to pull him out...

PORCIUS: Sorescu will not leave him in the lurch...

DOWNTOWN: Confound it all! That scoundrel is a plague!
The old guy is a failure as a schemer.
We'll make him smart for it in the Iberian style!
(In a mysterious voice)
We'll stir the big shots against his dear self.

PORCIUS: The queen *does* like the theatre...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOWNTOWN: But Bacon,
The Chancellor, is a philosopher... You see,
He won't stand the philosophy of others...
PORCIUS: Right you are...
DOWNTOWN: And Essex's got into the muddle.
Where they not friends?
PORCIUS: I don't think so, but friends,
Mutual friends, they had.
DOWNTOWN: Good. On the list...
PORCIUS: His head will fall, Sir Downtown, to be sure!
Is this polemics? Shall we use such nasty blows?
DOWNTOWN: Particularly these. Let literary
Enemies be taught their lesson.
PORCIUS: Cynicism
Is just my cup of tea. But he has got
A lot of friends.
DOWNTOWN: We'll see that they be no more seen,
But first, Sorescu! Now, let's set to work!
HAMLET: *(Aside)* I sham not seeing them. They are but crickets.
And today's Friday. I can't stand their music.
PORCIUS: Let's try and soothe the poor orphan's pains!
DOWNTOWN: You try it.
It would be a hit if he
Informed on that usurper come from Stratford.
PORCIUS: *(Scholarly)* Upon-Avon.
DOWNTOWN: *(Equally scholarly)* I know, I do know. Off the map with it!
(Gets closer to Hamlet)
Friend, listen, there's a blabberer in London
Who keeps backbiting you and you well know
This City's Mrs Grundy...
PORCIUS: And a scandal
Of this old hag becomes the whole world's talk.
(Hamlet looks at them and walks away)
PORCIUS: He's riding the high horse. He doesn't mind us.
DOWNTOWN: We're late. Sorescu has him in his sway.
Once he gets somewhere, that chap squeezes profits.
PORCIUS: Poor prince, he is bereft of fiancée, too!
DOWNTOWN: Let us address him differently and shout our words.
Downhearted, he is also dull of hearing.
(Crying out) Ho, Son of a gu... Gertrude, dam' dirty prude!
PORCIUS: *(Pointing to Downtown)* He's "writer number one"...
And he knows German.
DOWNTOWN: The others are pickpockets, rubbish, scum,
And their skin is well rubbed by our boys...
HAMLET: *(Aside)* O, Rosencrantz and Guildenstern, the world
Is full of your kin! Hell's eye in Heaven!
You do deserve your lot, there, in Britain.
(Exit)
DOWNTOWN: We'll sweep the board if we throw our sweep net
Again in th' Thames... Let's hurry... It's high time...
(Exeeunt)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ADINA DARIAN

Teatrul britanic în stagiune continuă

Era în 1969. Mă îndreptam cu metroul către un cartier periferic din nordul Londrei. Regizorul Lindsay Anderson mă invitase la una din repetiţiile cu piesa *The Contractor (Antreprenorul)* de David Storey, într-o biserică dezafectată din Ossulton Street. Premiera absolută urma să albă loc peste o săptămînă, la Royal Court Theatre, în Sloan Square, pe scena unde, cu 13 ani în urmă, răsunase, pentru prima dată, strigătul tinerilor furioşi. Noii eroi ai teatrului britanic îşi făceau intrarea prin glasul lui Jimmy Porter (în interpretarea lui Richard Burton), personajul creat de John Osborne, pînă atunci un obscur actor fără angajamente. Piesa lui, *Priveşte înapoi cu mînie*, a fost ceea ce englezii numesc « the unknown factor », care avea să catalizeze şi să exprime de la înălţimea rampei o complexă şi contra-

Stratford upon Avon: casa în care s-a născut Shakespeare

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dictorie stare de spirit socială, culturală, psihologică și morală, provocînd marea schismă din teatrul și filmul britnic postbelic. Jimmy Porter a fost purtătorul de cuvînt al non-crezului unei noi generații. Cea de a doua generație «pierdută». Portretul ei, *avant la lettre*, fusese schițat de Paul Leslie într-un volum, publicat în 1951, al cărui titlu, «The Angry Young Men», a devenit emblematic pentru tineretul Englitterei, căruia sfîrșitul celui de al doilea război mondial îi adusese o pace însoțită de amenințările bombei cu hidrogen și de tensiunile războiului rece. Istoricul Arnold Toynbee intuise această mutație psihologică: «La încheierea primului război mondial m-am simțit extraordinar de fericit. Ne adunasem mulți dintre compatrioții mei, în fața palatului Buckingham. Cu toții știam că trăisem o experiență teribilă, dar ‚eram' convinși, irepetabilă Mă gîndeam că nici moartea celor mai apropiați prieteni nu mai conta, din moment ce nu fusese în zadar. La sfîrșitul celui de al doilea război mondial, aflîndu-mă în același loc, am remarcat că, deși oamenii adunați, acolo, în fața Palatului Buckingham, erau foarte bucuroși că lupta încetase, erau mult mai conștienți de greutățile și încercările ce-l așteptau. Încrederea în pace se pierduse».

Paul Leslie făcea și el parte din acea generație de studenți de la Cambridge care a găsit în marxism singura replică la conciliatorismul guvernelor occidentale față de ascensiunea nazistă. Revolta acelor tineri, din anii '30, nu era deloc personală. Se născuse încă din anii grevei generale și se îndreptase împotriva societății capitalului pe care ei o acuzau de «trădare a clasei muncitoare». Dezamăgirea lui Leslie, exponent al acelei stări de spirit, s-a manifestat în anii postbelici în volumul amintit. Trecuseră patru ani de la apariția sa, cînd revista «Stage», în căutare de noi autori și de noi piese, a organizat un concurs. Printre cele 700 de piese sosite figura și *Privește înapoi cu mînie*. Frapat de noutatea ideilor, a personajului principal și a dialogului, George Devine, actor, regizor, șeful secției dialoguri și directorul artistic de la English Stage Company reține piesa. După premiera din seara zilei de 8 mai 1956 (în regia lui Tony Richardson), cel mai redutabil critic de teatru britanic, Kenneth Tynan, scria: «Nu am nici o îndoială că *Privește înapoi cu mînie* a lansat un microb care va contamina teatrul nostru foarte mulți ani. Bunul gust, rezerva și înțelegerea clasei de mijloc au fost acuzate de ipocrizie și batjocorite la scena deschisă. Înlocuindu-le, John Osborne ni s-a adresat cu o vervă efervescentă, cu o ură binevoitoare care anunțau apariția a ceva nou în teatru. Pentru prima dată era posibil, în teatrul englez, ca un personaj să fie sărac și, în același timp, să fie inteligent și plăcut».

Piesa lui David Storey, la a cărei repetiție urma să asist, era doar unul dintre numeroasele exemple din anii '60, care au validat analiza lui Tynan. Ajunsă în Olssuton-Street, am împins, încet, poarta enormă de lemn a bisericii cu dimensiuni de catedrală, — devenită un răstimp spațiu scenic — și am intrat tiptil să nu deranjez. Sub bolta centrală, un grup de muncitori tocmai se căzneau să ridice, ajutîndu-se de frînghii, pînza țesută din fîșii colorate, roz și verde, a unui cort uriaș de felul celor ce se pregătesc pentru nunțile de la țară. Își dădeau comenzi scurte, necesare la înălțarea cortului, făceau glume sau rosteau, parcă, vre un păs de-al lor... M-am îndreptat spre inițiatorul Free Cinema-ului, cu gîndul să profit de pauza de lucru, pentru a începe discuția promisă. Pe măsură ce înaintam, am realizat însă (cred că datorită luminii reflectoarelor) că muncitorii erau chiar actorii, interpreții personajelor cărora acțiunea piesei le cerea să ridice acel unic decor — în actul I și II, pentru ca, în actul III, după ce nunta fiicei antreprenorului se sfîrșea, să-l desfacă, lăsînd, în final, scena goală ca la început. De fapt, sensul existențial al piesei era să te invite să asiști, între două lovituri de ciocan, cum se petrece o viață între spe-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ranțe și dezamăgiri, între iubiri și despărțiri, cum se ridează o față, cum îmbătrînește o casă... Mișcările actorilor erau, prin travaliul propus, strict funcționale, iar replicile rostite alb, ca între prieteni-colegi care lucrează împreună, ar fi derutat pe oricine nu citise piesa. Ce certificat mai irecuzabil de autenticitate al jocului unor actori?

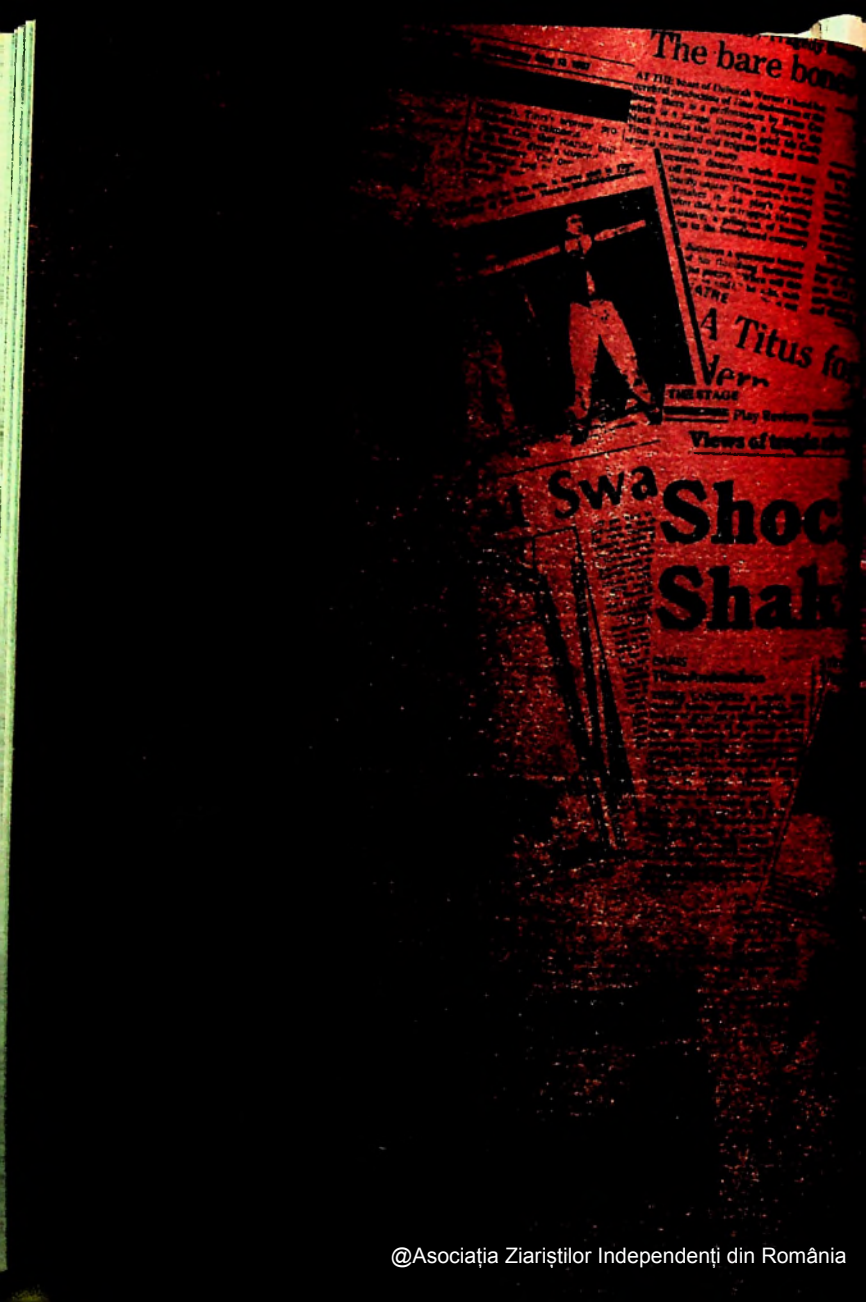
Pe aceiași identitate cu viața miza și regizorul Peter Yates în filmul *Cabinierul* (cinci candidaturi la Premiul Oscar, 1983, pentru cel mai bun film, regie, scenariu și ambii actori: Albert Finney și Tom Courtenay pentru rol principal) cînd uza de puterea de convingere a vocii de actor. Într-o zi, ajuns cu întîrziere împreună cu trupa sa, pe peronul gării, tocmai cînd locomotiva se pune în mișcare, el, actorul, strigă cu un glas ce nu poate fi contrazis: « Stop that train ! » Atît. Mecanicul oprește trenul. Filmul era ecranizarea unei piese de teatru (autor Ronald Harwood) inspirată de biografia profesională a unui cunoscut actor englez și director de companie Donald Wolfit, și ilustra un moment hotărîtor pentru teatrul britanic: anii '40—'45

În anii '40, studiourile cinematografice din Anglia au fost obligate să-și înceteze aproape total activitatea. Marea majoritate a tehnicienilor, a personalului secund fără de care nu se poate face un film, erau pe front. Actorii tineri se înrolaseră și ei sau susțineau spectacole în mijlocul militarilor. Acasă au rămas actorii mai vîrstnici (dealtfel și în culisele *Cabinierului* îi întîlnim doar pe aceștia). Refugiați în teatrele itinerante, ei străbăteau insula supusă nimicitoarelor bombardamente hiteliste, pentru a susține moralul populației. Tot în *Cabinierul*, un monolog shakespearean reține publicul în sală în timp ce afară cad bombele. Au fost anii cînd teatrul a devenit, în toată Anglia un aliat de suflet în fața suferințelor, depresiunii, privațiunilor, atrăgînd spectatori din clasele de mijloc și sărace, dintre care mulți pășeau pentru prima dată în templele Thaliei. Atunci s-a produs o primă democratizare: cea a publicului.

David Hemmings — fotograful din *Blow up*, și Peter Gilmore — neobositul Onedin (ambii născuți în familii de muncitori) mi-au definit acel moment în termeni asemănători. Majoritatea companiilor stabile londoneze au întreprins în timpul celor cinci ani de război turnee continue, contribuind la răspîndirea teatrului și la stimularea așa-numitelor « repertory theatres »: companii de provincie, existente încă din anii '30, care, dispunînd de un public local restrîns, erau obligate să dea o premieră în fiecare săptămînă. O singură trupă ajungea să susțină 52 de premiere într-un an ! Toți actorii britanici cu care am stat de vorbă au fost de acord că aceste teatre, prin extraordinara lor solicitare, au constituit o școală neîntrecută. « Era extrem de greu să susții un asemenea maraton artistic, dar asta trebuia făcut », îmi spunea Peter Gilmore. Iar David Hemmings îl completa: « Teatrul nu mai era doar o instituție extrem de onorată, ci și un mod de a-ți cîștiga existența. S-au creat atunci numeroase locuri de muncă. Puteai deveni actor profesionist fără să fi absolvit un liceu sau o facultate. Era suficient să fi frecventat o școală de dramă, pentru care se plăteau taxe foarte mici și ale cărei cursuri durau doar un an, maximum doi ». Atunci s-a produs o a doua democratizare a breslei actoricești... Spre teatru s-au îndreptat tineri de condiție modestă, muncitorească sau din clasa de mijloc lipsiți de posibilitatea să plătească taxe la licee și facultăți. (Este motivul pentru care în Anglia sînt azi peste 25 000 de actori profesioniști sindicalizați).

Într-o altă împrejurare, la Londra, tot Lindsay Anderson îmi dezvolta aceeași idee: « Scena și ecranul sînt la noi cele mai democratice instituții. Ele nu recunosc superioritatea rangurilor sau a averii, atît de prețuite la noi. Ele recunosc și răsplătesc numai talentul adevărat ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Războiul a nivelat și în alt sens diferențele de clasă. Pe fronturile antifasciste sau acasă au luptat, au rezistat, au murit tineri și mai puțin tineri, indiferent de poziție socială. După sfîrșitul războiului, Establishmentul s-a văzut nevoit să le ofere șanse egale și în timp de pace. Parlamentul a votat astfel, încă în 1944, așa-numitul *Educational Act* prin care se acordau, pentru prima dată, burse de studiu tinerilor din clasele nevoiașe. După război, cel dintîi guvern laburist și-a făcut un titlu de glorie din instaurarea « meritocrației ». De noua lege a învățămîntului au beneficiat mulți dintre scriitorii, dramaturgii, scenariștii care aveau să se afirme din anii '50: Alan Sillitoe, Shelagh Delaney, Willis Hall, David Storey, Arnold Wesker, Keith Waterhouse, John Osborne, Harold Pinter, pentru a numi doar pe cîțiva. Într-o convorbire la București, în 1968, regizorul Alexander Mackendrick, îmi spunea: « Atunci s-a produs în Anglia o metamorfoză socială fără precedent pe scena și în lumea culiselor. Consecința aproape imediată a fost apariția unui nou realism în dramaturgia engleză: *the new drama* ». Dar și o nouă proză. O suită de opere literare, reținute de istoricii literari sub denumirea de *the working class fiction* exprima protestul acestei clase față de decalajele sociale din anii postbelici.

În primele decenii ale secolului XX, drama cultivase stilul Mayfair și codul Bloomsbury, curente teatrale și literare ce-și luaseră numele după două cartiere londoneze: aristocraticul Mayfair din west-central London și Bloomsbury în perimetrul căruia se află Universitatea și British Museum. Crezul lor estetic era definit de G. E. Moore, profesor de filosofie la Cambridge, astfel: « Cu certitudine, în viață cele mai de preț sînt plăcerile omenești și bucuria pe care ți-o dau obiectele frumoase ... aceasta formează scopul final al progresului social ».

Dacă viziunea estetizantă a celor două curente ducea în chip necesar la o diluare a percepției vieții, atît individuale cît și sociale, irupția irlandezilor (Shaw, Wilde, Yeats, Joyce, Singe, O'Casey) în lumea literelor și pe scena britanică a determinat o profundă diversificare a partiturilor dramatice într-o asemenea măsură, încît se poate spune că ei au întors pe dos întreaga literatură engleză. În teatru, Shaw și Wilde — alături de care îl găsim pe englezul Noel Coward — au instaurat domnia paradoxului, a zeflemelii, a ironiei, a jocului. Iar publicul descoperea cu indignare sau cu încîntare — ironia estetizantă a lui Wilde, sarcasmul iconoclast al lui Shaw, intrigile salonarde ale lui Noel Coward ...

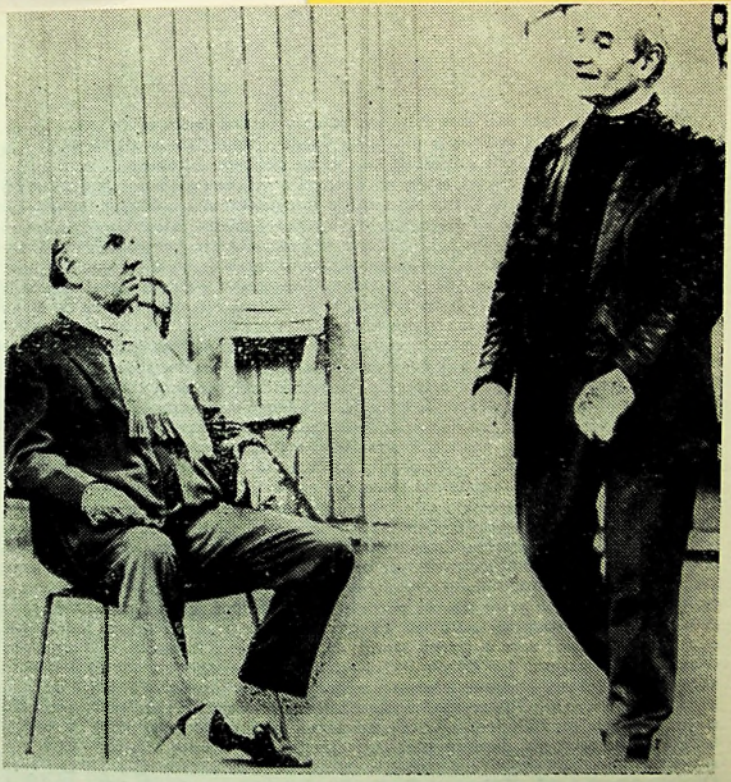
Conrad Veidt, Leslie Howard, Michael Redgrave, Ralph Richardson, John Gielgud, Alec Guinness — pentru a aminti doar cîțiva dintre reprezentanții acestei școli, cunoscuți și de pe ecran — susțineau sclipitor cu o perfecțiune echilibrată, cu un rafinament exemplar, cu eleganță retorică, bunele maniere devenite, adesea, paravan al ipocriziei sau amoralității.

Cu atît mai mult se poate aprecia importanța infuziei de realism, uneori împins pînă la prozaism, a « noii dramaturgii » care obliga la o sinceritate totală, încălcînd codul respectabilității tradiționale și chiar al bunei cuviințe. Teatrul părăsise *high-society*-ul, intrase în casele micilor funcționari și ale muncitorilor. Întreg curentul Free Cinema avea acest *background* în *Privește înapoi cu mînie*, *Billy mincinosul*, *Gustul mierii*, *Cabotinul*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Viață sportivă* ... O nouă generație de scriitori, dramaturgi și actori a adus atunci pe scenă și pe ecran experiențele proprii, biografii modeste relatate fără artificii, cultivînd, aproape cu înverșunare, firescul.

Geneza și motivația Free-Cinema-ului mi-au fost definite de Lindsay Anderson: « Obișnuiesc să împart oamenii în două categorii: cei care se acomodează lumii în care trăiesc și cei care vor să adapteze realitatea speranțelor lor. Eu și pretenii mei din Free Cinema, ne-am regăsit prin dorința noastră de a crea o astfel de lume.

Lindsay Anderson cu Sir Ralph Richardson în repetiție ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Am inventat numele de Free Cinema, în 1950, pentru a expune cîteva gînduri despre necesitatea de a deschide filmul către viața care nu mai ajungea pînă la ecran. Împreună cu Reisz și Richardson am găsit că numele se potrivește intențiilor noastre ».

Același Kenneth Tynan definea, astfel, momentul: « Am renunțat definitiv (și cu atît mai bine) la codul gentlemanului care a aruncat o strălucire de gheață pe o mare parte din dramaturgia engleză a secolului XX. Nu ni se cere să mai judecăm personajele după rafinamentul inteligenței sau după gradul în care, în momentele de criză, purtarea lor se acordă cu standardul Bloomsbury, înfățișare plăcută și sentimente tăcute cu discreție ».

Și totuși, pe scenele britanice firescul venea de mult mai departe. Era moștenirea păstrată, peste secole, de la bardul de la Stratford, care în 1603—1604 trasa îndreptarul actorului, în *Hamlet*.

În Anglia, după începutul secolului XVIII, nici un actor nu s-a putut afirma — de la Garrick la Kamble, de la Kean la Irving, în afara partiturilor shakespeareene. Dar mai mult decît pentru oricare alții, pentru Laurence Olivier, Shakespeare a fost ca o predestinare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Abia împlinise zece ani, cînd i s-a încredințat pentru serbarea de sfîrșit de an școlar rolul « primului cetățean » din *Julius Caesar*. Micul Olivier a știut să se facă atît de bine remarcat încît profesorii s-au văzut obligați să-l avanseze în rolul lui Brutus. La spectacol a asistat și marea doamnă a scenei londoneze (era în 1917) Ellen Terry, partenera lui Irving. Uimită de interpretarea lui Olivier, ea a spus: « Băiatul acesta este deja un mare actor ». În anul următor, micul Olivier a interpretat (în travesti) Maria din *A 12-a noapte* și Katharina din *Scorpia îmblînzită*. De astă dată în sală se afla Sybil Thorndike, viitoarea mare doamnă a scenei engleze, atunci în vîrstă de 35 de ani. Ea nu a ezitat să remarce: « Există actori înzestrați cu abilitate tehnică. Larry (diminutivul de la Laurence) este unul dintre ei. El nu va avea nevoie să o învețe, o are din instinct ».

În ciuda acestor elogii timpurii, culese fără efort, drumul lui Laurence Olivier către consacrare a fost departe de a fi scutit de torturile emoțiilor și de spinii criticii. Dar poate tocmai această intransigență fără egal a criticii a contribuit de-a lungul anilor la perfectibilitatea teatrului britanic, așa cum l-o cunoaștem astăzi.

În decada cînd Olivier și-a luat avînt în teatru, naturalismul făcea modă, alungînd de pe scenă jocul afectat, prețios. Producătorii priveau cu neîncredere actorii care rosteau frumos versurile sau pe cei care își făcuseră o reputație în teatrul clasic. Scena se deschidea celor capabili să joace mai natural. Olivier a avut norocul să nu fi făcut teatru clasic. Succesele sale i le aduseseră piesele contemporane. Totuși, prin temperament și educație, Olivier era un clasic. Cînd moda s-a schimbat și în anii '30 o nouă generație a început să redescopere ce înseamnă un talent clasic, el a putut profita de ambele tendințe; teatrul tradițional ca și cel modern îi erau deopotrivă la îndemînă. Olivier dorea instinctiv să aducă pe scenă un suflu nou, realist. Dar se afla în avans față de percepția momentului. « Joacă pe Romeo ca și cum ar conduce o motocicletă » sau « Dacă Romeo ar fi un papă-lapte îndrăgostit care din cînd în cînd cade în transă, atunci, da, Olivier este Romeo », — îl sancționa critica după premieră. Iar Olivier le răspundea: « Am dorit să joc Shakespeare decent. Nu cu geniu — doamne ferește, măcar decent și inteligent ». După doi ani, în 1937, la 30 de ani, Olivier atacă rolul socotit cel mai dificil, Hamlet. Firescul său continuă să intrige: «Olivier nu recită prost versurile, el nu le recită deloc ! » Același instinct îl va însoți mai departe, pînă cînd creațiile sale scenice, din anii '40, îi vor aduce unanima consacrare, fiind socotit « cel mai mare actor în viață ». Sir Laurence Olivier, deveni Lord, rămîne cel dintîi actor britanic al secolului XX, care să fi înțeles cu adevărat firescul shakespearean.

Aniversarea, în 1987, a celor opt decenii de viață ale sale a devenit un mare spectacol al teatrului, filmului și televiziunii britanice. Laurence Olivier este sinonim nu numai cu perfecțiunea artei actorului contemporan al repertoriului shakespearean, dar el este totodată vectorul stilului noului teatru postbelic. Ambivalența geniului său actoricesc i-a făcut pe cei din școala Free Cinema să-l considere un inspirat companion.

Laurence Olivier a onorat Free Cinema-ul nu numai cu prezența sa în *Cabotinul*. L-a onorat în primul rînd cu înțelegerea sa. Cu stima și admirația sa declarată față de Osborne și alți tineri artiști furioși. Cu simțul său acut și activ îndreptat spre avangardă, cu grija sa pentru cultura britanică, cu concepția sa foarte contemporană despre realism. Iat-o cum o împărtășea în suplimentul duminical a lui «The Observer»: « Arta realistă decantează, nu este un simplu ingredient sau o atitudine imobilă. Autori diferiți au propus genuri diferite — foarte schematic am putea spune că tragedia a fost propusă de greci, drama de Restaurație, iar Coward și Osborne aleg căi diferite către ceea ce se numește spectacol adevărat. Cehov e considerat realist, dar nu a admirat niciodată un realism limitat, fără perspectivă. "Dacă decuperi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nasul dintr-un portret al lui Rembrandt, spunea el, și îți pui nasul tău în loc, nasul va fi perfect real, dar pictura ar fi distrusă". Realism nu înseamnă a copia viața în artă. Înseamnă a transforma viața în artă... În ceea ce mă privește eu simt că sînt acela pe care îl interpretez. Pentru mine nu există: ar fi bine să te identifici cu rolul pe care îl joci. Pentru mine trebuie să te identifici». În ianuarie 1947, la deschiderea Școlii de artă dramatică a teatrului Old Vic, Laurence Olivier spunea studenților: «Creșterea carierei voastre trebuie să fie asemănătoare cu creșterea unui copac. O creștere simplă, continuă, neîntreruptă, o creștere concentrică. Sper că vă aflați pe punctul de a vă împlînta adînc rădăcinile în solul acestei instituții, pentru a vă asigura o tulpină cît se poate de solidă, în așa fel încît, oricît de spectaculos vă vor crește ramurile, să nu duceți lipsă de sevă, să nu vă pierdeți echilibrul. Să nu uitați că veți fi în bătaia vînturilor, a torentelor, a ploilor, ca să nu mai vorbim de tunete, așa încît să vă feriți să creșteți prea repede, prea înalți. Nimeni, poate, nu e de invidiat cînd reputația îi depășește puterile. Tot ceea ce ne putem dori este ca publicul să creadă ceea ce vede și ceea ce aude. Diferența dintre adevărul concret și adevărul re-creat al iluziei este ceea ce trebuie să învățați. Și nu o să terminați de învățat pînă veți muri».

În 1964, în turneu la București cu Royal Shakespeare Company, Paul Scofield (incomparabil în al său rege Lear) mi-a vorbit și el de Shakespeare ca de modelatorul originar al firescului și simplității artei actorului britanic. Ulterior, de cîte ori am văzut un actor britanic la lucru — în repetiții, în spectacol, pe platoul de filmare, pe ecran sau pur și simplu într-un interviu, am fost frapată — dincolo de particularitățile fiecăruia (sau de costumul, de epocă sau contemporan)—de reținerea și sobrietatea cu care se exprima.

În decursul anilor, am încercat să aflu tainele acestui specific de joc chiar de la actorii englezi (aproape fără excepție ei au pornit de la scenă către ecran și continuă în marea lor majoritate să păstreze contactul cu teatrul), pe care i-am întîlnit. Cu toții invocau exemplul operei lui Shakespeare: Julie Christie și Diana Rigg venite cu același turneu la București; Richard Harris interpret al lui Cromwell pe platourile de la Shapperton; Geneviève Page și Christopher Lee cînd lucrau în regia lui Billy Wilder, pe platourile de la Pinewood; Roger Moore, în primul său rol postsfîntul, pe platourile de la Elstree; David Hemmings și Peter Gilmore în trecere prin București și alții cu nume mai puțin răsunătoare.

Aceeași fidelitate față de rostirea și sensul (mereu) contemporan al magistrului scenei britanice, am regăsit-o în spectacolul trupei londoneze Cheek by Jowl, *Furtuna*, găzduit pe scena Naționalului bucureștean în primăvară trecută.

Shakespeare a scris *Furtuna* între 1611—1612. În afară de episodul naufragiului lui Sir G. Somers, în Bermude, care, se crede, i-ar fi inspirat, să nu uităm că, în 1599, regina Elisabeta I înființase acea Companie a Indiilor Orientale, ce urma — o dată cu noul secol — să devină vîrful de lance în campaniile de colonizare a Indiei. Este lesne de înțeles ce ecou a avut în epocă, nu doar descoperirea bogățiilor îndepărtatului subcontinent, dar — mai ales pentru un poet — a acelor oameni «altfel» și a obiceiurilor lor «altfel». Cu o intuiție artistică desăvîrșită, ce, se poate spune, s-a verificat apoi de-a lungul istoriei dominației britanice asupra Indiei, bardul de la Stratford a redat imposibilitatea fuziunii între cele două lumi și culturi. Raportul colonizatori—colonizați și irepresibila dorință de libertate a acestora; pierderea unui regat (Napoli, dar ar putea fi oricare altul) compensată de tăria și înțelepciunea dobîndite prin reflecție și studiu în recluziune; sugestia — în final — a singurei căi spre înțelegere, cînd filosofia deznădejdii se transformă într-o «odă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a bucuriei » doar cu preţul toleranţei şi iertării ce înlocuiesc răzbunarea şi represiunea — sînt tot atîtea pertinente înţelesuri.

În viziunea sa regizorală, Declan Donnellan nu a făcut decît să rămînă şi el fidel lui *Shakespeare, contemporanul nostru* — cum emblematic îşi intitula Jan Kott — iată deja acum un sfert de secol — volumul critic esenţial în reevaloarea operei poetului. O Mirandă interpretată de o actriţă de culoare aduce la scara prezentului problema rasială; o « curte » îmbrăcată după moda parlamentarilor contemporani cu Oscar Wilde, prelungeşte peste secole actualitatea conflictelor neocoloniale; în sfîrşit, cupletele măscăriciului puse în scenă ca un număr de music-hall (amestecul de genuri — ca'n viaţă — era doar unul dintre preceptele bardului), nu sporesc doar accesibilitatea unei piese ce nu s-a bucurat, în decursul vremii, de un succes deosebit la publicul tînăr —, ci investesc, implicit, acest clasic personaj al dramei elisabetane cu titlul de precursor al cabotinului, — « entertainerul » din cabaretul politic.

Totul a început, aşadar, o dată cu Renaşterea, cînd drama religioasă începe să cedeze treptat locul dramei laice. În special comedia îşi află o gazdă bună la curtea regelui Henric al VIII-lea. Cu patru ani înainte de urcarea pe tron a fiicei sale (şi a Annei de Boleyn) Elisabeta I, se naşte John Lyly, viitor scriitor şi mare animator al teatrelor studenţeşti de la Oxford şi Cambridge; iar la opt ani după urcarea pe tron a aceleiaşi regine se nasc, tot în apropiere de Londra, la Stratford on Avon şi la Canterbury, William Shakespeare şi Cristopher Marlow (în opinia multor critici, Marlow rămîne singurul concurent de temut al marelui Will, dar ieşit din competiţie prin moartea sa prematură, la 29 de ani). Cei doi vor încununa o adevărată pleiadă de dramaturgi (care include şi pe Ben Jonson, Beaumont, Fletcher), dînd prin talentul lor o nouă aureolă culturii numite elisabetane.

În 1662, la Londra sub patronajul regelui Charles II şi al ducelui de York, se deschid teatrele Drury Lane şi Covent Garden existente şi azi (ca de altfel The Globe sau teatrul lui Garrick). Cu timpul, fiecare monarh îşi va face un punct de glorie din recunoaşterea supremaţiei artelor şi va ţine să-şi lege numele şi de înfiinţarea unui teatru; este şi explicaţia numeroaselor « Royal theatres » londoneze. În 1728, de pildă, prin decretul regal al lui George I, începe construcţia « teatrului cel mic de pe Hay ». Intrînd în concurenţă cu deja celebrele Drury Lane şi Covent Garden, noul lăcaş al Thaliei reuşeşte să se impună şi, în 1766, obţine titlul de « Theatre Royal Haymarket », nume păstrat pînă azi. Popularitatea crescîndă a teatrului la Londra ca şi liberalismul unor dramaturgi determină, în 1737, pe şeful partidului whig, Robert Walpole, să treacă prin parlament o primă lege a teatrului prin care statul îşi asuma controlul asupra teatrelor, pieselor şi actorilor. O mare parte din articolele legii lui Walpole au rămas în vigoare, aşa cum mi s-a spus la Londra, pînă în . . . septembrie 1968 !

Pe orice meridian, actorul comunică prin jocul său, o dată cu datele fundamentale ale personajelor, propriul temperament şi specificul naţional. Acesta apare modelat de o îndelungată experienţă istorică. Între welshi, scoţieni, englezi şi irlandezi există astfel puternice diferenţe de temperament artistic.

Reîntîlnindu-mă cu Lindsay Anderson, în 1981, la *The Round Theatre*, la puţine zile după premiera cu primul său *Hamlet* (a cîta, oare, în 400 de ani ?), regizorul îmi confirma existenţa acestor deosebiri prin alegerea în rolul titular a unui actor irlandez, Frank Grimes: « Temperamentul său mai exploziv, mai extrovertit, era mai potrivit cu cel al prinţului Danemarcei ». Jocul lui Grimes mi-a părut, totuşi, destul de cenzurat de sobrietate. « Mi-a venit foarte greu să învăţ să-mi stăpînesc emoţiile », mi-a spus după spectacol actorul, parcă şi el obsedat de aceeaşi simplitate a exprimării.

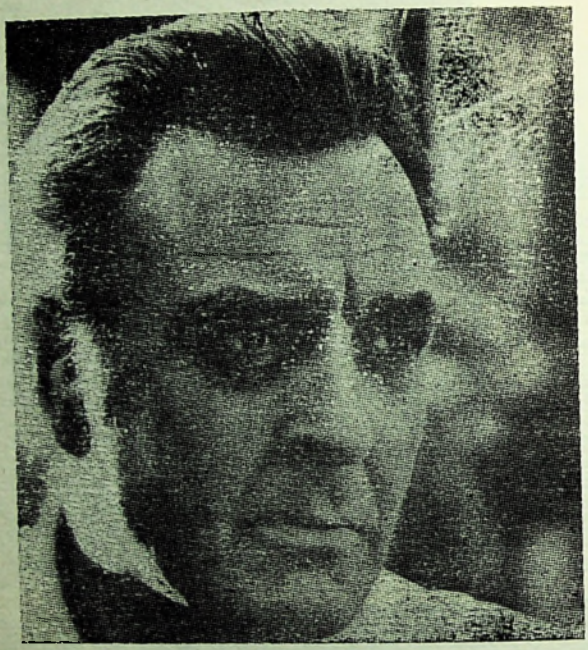
Caterina de Aragon (gravură după o miniatură de Holbein) şi interpreta sa, Peggy Ashcroft

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ROYAL
SHAKESPEARE
COMPANY

PERSONAJUL
ÎNTRE ISTORIE
ȘI LIVRESC

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Eric Deacon, tot irlandez, întîlnit la castelul scoțian de la Sterling, cînd filma un serial pentru B.B.C., părea să lupte cu aceeași dificultate: « Arta actorului englez stă tocmai în capacitatea sa, absolut naturală, de a-și reprima emoțiile. Mi-a venit foarte greu, jucînd cu ei, să reușesc să-mi reprim impulsurile. Cea mai mare lecție am primit-o de la Tom Bell (reputat actor de teatru britanic și el prezent la filmări). El m-a învățat, de pildă, că atunci cînd trebuie să plîngi, cel mai important este să te strădui din toată ființa ta să nu plîngi. Doar atunci lacrimile vor fi adevărate ! » Acest joc al disimulării sentimentelor, al stăpînirii emoției este, după cîte mi-am dat seama după sute de spectacole și filme, nota dominantă a actorului britanic. Este ceea ce profesioniștii numesc « joc indirect ». Alfred Hitchoch îl recomanda actorilor săi: « Nu trebuie să-ți întipărești o expresie dramatică pe chip, ci mai degrabă să procedezi prin contrast. Să zicem că zîmbești, și, apoi, printr-o reacție dramatică trebuie să faci în așa fel încît acel zîmbet să se șteargă încet de pe față ».

Dialogul dintre tradiție și modernitate, dintre sofisticatul rafinament din West End și gustul frust din East End a stimulat arta dramatică. În timp ce Osborne și Pinter ajungeau « clasicii » noii dramaturgii de la sfîrșitul anilor '60, un alt curent popular își punea amprenta pe viața scenelor Engliterei: *teatrul fringe*. Cuvîntul, însemnînd tiv, margine, a fost preluat în sensul său figurat din lumea scenei new-yorkeze unde desemna spectacolele off-off-Broadway. Cuibărită prin magazii, depozite, circiumi, poduri, subsoluri, depouri transformate ad-hoc în spații scenice, — *drama fringe* a cunoscut o adevărată explozie la sfîrșitul anilor '70 și începutul

Donald Sinden în rolul lui Henric al VIII-lea

Holbein: Portretul lui Henric al VIII-lea ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

anilor '80. Ea a pus în circulație o tematică social-politică conflictuală — asemeni « dramei muncitorești » din anii '50 — dar care nu mai reprezenta, acum, punctul de vedere al majorității tăcute, ci cel al minorităților zgomotoase și al marginalilor de orice fel. Interesul de care s-a bucurat noul curent a determinat nu puțini dintre proprietarii sălilor din West End să găzduiască *spectacole fringe*. Chiar orgolioasa Royal Shakespeare Company a închiriat, în 1981, o magazie din apropierea fostelor hale Covent Garden—pe care a intitulat-o chiar Warehouse—și a inclus în repertoriul clasic al trupei piese contemporane de avangardă.

Am văzut acolo *Periferia*, piesa unui autor britanic de culoare, Hanif Kureishi. El își povestește propria experiență, cea a unei familii de imigranți în căutarea unei noi identități, încercînd să se mîndrească cu noua patrie, care, de fapt, nu le aparținea și nu îi reprezenta. Incapabil, în special datorită șomajului, să evadeze din ghetoul de clasă și de rasă, tinerii membri ai acestei comunități asiatice nu mai sînt dispuși să accepte umilințele, ca generația părinților lor. « Cred, declara autorul, că nu trebuie să fii clarvăzător pentru a spune că această situație va duce în mod inevitabil la resentimente și la revoltă ». Acțiunea piesei, petrecută în doi timpi — 1969 și 1980 —, este localizată în cartierele sărace din sudul Londrei, chiar acolo unde în lunile acelei veri 1981 au izbucnit ciocnirile violente între tinerii albi și cei de culoare, în mare majoritate deopotrivă șomeri. S-ar fi putut spune așadar că acțiunea piesei ca și deznodămîntul ei ilustrau paradoxul wildeian: « viața imită arta ». Deși cred, mai degrabă, că evenimentele recunoșteau artei și creatorilor ei darul de a intui realitatea și, cu o clipă înaintea altora, viitorul. Spectacolul necostisitor (decoruri sumare) inspirat din conflictele realității curente, privite printr-o mentalitate de stînga, era interpretat cu un firesc stradal de actori făcînd parte din noua pleiadă de origine muncitorească. Era un exemplu cît se poate de tipic pentru ce își propune teatrul *fringe*.

Influența acestui nou tip de teatru asupra companiilor stabile se făcea simțită și în repertoriul uneia dintre cele trei săli ale Naționalului britanic. Pentru a-și sărbători 50 de ani, dramaturgul iconoclast Harold Pinter a pus în scenă, la « National Theater », în sala de 890 de locuri Lyttleton (purtînd numele primului președinte al teatrului național, Olivier Lyttelton — lord Chandos), *Îngrijitorul* în interpretarea unui grup de actori de culoare. Textul căpăta noi sensuri și multe legături cu zonele fierbinți din actualitatea socială.

În aceeași stagiune, un spectacol întrutotul memorabil, în montarea reputatei companii a teatrului de repertoriu de la Manchester, a fost *În așteptarea lui Godot*. Piesa laureatului premiului Nobel pentru literatură, din 1968, a cărei premieră londoneză avusese loc cu un an înainte de *Privește înapoi cu mînie*, era pusă în scenă de Braham Murray în respectul altei tradiții, artei scenice britanice; cea a circului și a music-hall-ului. Într-o atmosferă de sorginte chapliniană, acrobația și gag-ul deveneau rime la filosofia vieții. Max Wall, interpretul lui Vladimir, îmi spunea, după spectacol, că el însuși fusese de la 14 la 35 de ani acrobat de circ și dansator de music-hall. Surprinzătoarea sa agilitate din spectacol era mai ușor de înțeles. Dar și ceilalți trei interpreți, deci ambele tandemuri — cei ce așteaptă salvarea și cei ce umblă în căutarea ei, în vreme ce salvarea nici nu vine, nici nu se lasă găsită — dovedeau o egală virtuozitate în expresia trupului și în rostire. « Nu știu unde a fost Godot ieri seară, dar cu siguranță că a pierdut un spectacol cu care nu te poți întîlni de două ori în viață », scria a doua zi Patrick O'Neill în « Daily Mail »; iar Eric Shorter în « Daily Telegraph » adăuga: « Cine și-ar fi putut închipui că o trupă atît de specializată ca 'The Royal Exchange Theatre' din Manchester va sluji textul lui Beckett mai bine decît oricare dintre celelalte șase producții pe care le-am văzut în experiența mea de critic ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Indiferent dacă susține un spectacol Shakespeare (Marele Will continuă să țină afișul cu peste 8—10 piese în programul celor peste 50 de teatre londoneze), Beckett sau « fringe » — actorul britanic pășește pe scenă cu aceeași simplitate electrizant El nu recită versuri, nu rostește replici, el vorbește și respiră ca în viață. El știe că menirea sa este în primul rînd să pună în valoare textul și sensurile sale. De aceea, el îl slujește fără emfază. Rolul regizorului este să pună în valoare actorul și jocul său. Însuși dublul sens al substantivului play: joc/joacă și piesă (un joc împreună) îl justifică.

Un exemplu potrivit în acest sens ne-a fost oferit pe scena Naționalului Bucureștean, în stagiunea 1985—86, de mini-compania *London Actors' Partnership*. Cu un an în urmă, trei actori ai Naționalului britanic (Timothy Davies, Roger Gartland, Peter M. Noedham, cărora li s-a alăturat ulterior Derek Hollis) au părăsit prestigioasa instituție, unde jucaseră Shakespeare, Shaw, Brecht, Feydeau etc. pentru a pune în scenă ei înșiși, în condiții de « atelier », piese în trei-patru personaje. Experimentul este firesc pentru un actor britanic învățat ca spectacol teatral cu toată orchestrația efectelor plastice, scenografice și de lumini, să i se subordoneze. În cazul dat, cele trei piese din genul scurt prezentate (două de Harold Pinter, una de John Mortimer) urmăreau, într-un sub-minim decor, efectul dramatic ca la o « lectură la masă » sau în « teatrul radiofonic », bazîndu-se exclusiv pe rostirea textului și pe *play*, același simplu joc.

De altfel, chiar în «marile » montări, dimensiunea plastică are un efect secundar. Doar acele « vorbe, vorbe, vorbe » crează universuri, comunică simțiri. Este și aici o continuitate de tradiție a teatrului elisabetan, ale cărei indicații de decor erau minimale (de pildă, cea mai obișnuită era: « another part of the field ! »). Regăsim aceleași sumare indicații la Beckett, în *Așteptîndu-l pe Godot*. În actul I: « Un drum pe țară. Un pom. Înserare »; în actul II: « Ziua următoare. Același timp. Același loc ».

Lordul Gowrie, eminentul critic de artă și, un timp, ministrul artelor în cabinetul Thatcher, corela această particularitate tot cu specificul național: « Pentru noi britanicii nu este ușor să recunoaștem eminența unui pictor sau sculptor, fie el Francis Bacon sau Henry Moore, și nici supremația internațională care ne-au adus-o. Cadrul nostru național are o perspectivă muzicală și literară, ne bazăm pe tradiția noastră teatrală (joc) și pe Shakespeare ». Din nou explicațiile converg către același autor. Iar britanicii au rămas adevărați împătimiți ai teatrului, plasîndu-l pe locul I în ierarhia preferințelor, urmat de operă, balet, music-hall și abia în al cincilea rînd de film.

În sfîrșit, după ce cortul a fost înălțat, apoi coborît pe podiumul montat în biserica de pe Ossulton Street și repetiția s-a încheiat, Lindsay Anderson m-a invitat să stăm de vorbă. Evident despre teatru: « Filmul aparține într-o mai mare măsură regizorului, dar nu-ți dă posibilitatea să te dedici celorlalți. Iubesc teatrul și pentru că slujindu-l, trebuie să-i slujești actorii. E drept, nu toți împărtășesc acest punct de vedere. *Comunicarea* de idei, de stări și de sentimente este, după mine, principala rațiune de a fi a teatrului. Formula ideală mi se pare cea a divertismentului conjugată cu transmiterea unei experiențe sociale și umane. Teatrul lui Beckett a pătruns esența ființei umane din societatea noastră. Din păcate, la noi o mare parte a publicului a rămas la acea modă burgheză care privește spectacolul exclusiv ca divertisment. Teatrul și filmul sînt însă mult mai mult decît atît ».

Credincios programului său Free Cinema: « Nu există artă fără semnificații, nu există viață fără semnificații », Lindsay Anderson definea credo-ul oamenilor de spectacol britanici, nu numai din ultima jumătate de secol.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THE INDEPENDENT Thursday 12 May 1988

THEATRE / **Paul Taylor** on *King John* at The Other Place, Stratford. Plus Mayfest

Snakes'n'ladders

Philip of France (David Lyon), King John (Nicholas Woodeson)

Nicholas Woodeson, who plays the performed work, describes his resp

Troubleso

Nicholas Woodeson

THE GUARDIAN
Thursday May 12 1988

Michael Billington is heartened by a direct, forceful RSC production of King John at Stratford

Plain John

THEATRE

King John
The Other Place
Stratford-upon-Avon

Days of reckoning

Decoy-fox

THEATRE

The Shaughratn' and 'King John'

MICHAEL RATCLIFFE

DION Boucicault's The Shaughraun (1875) Olivier begins with an estate on the west coast of Ireland about to be sold because the young owner, Robert Kearney, is a felon transported to Australia, escaped and now back, and owes twenty years of rent. Except that he's not, and never was, a felon; and he's not in Australia, and never was, and he's not twenty, but escaped, fashed from a schooner, and about to walk on the estate. Hence the rest of the play, and thereafter Dion's gorgeous spectacular realises all its grassroots charm, wit and sentiment with great intelligence and spectacular skill.

The Shaughraun may sound thing like Stockton and Irving's Corsican Brothers for right plays — certainly a delectably well conceived, lively and exciting piece. Certainly it was first produced 1874, Boucicault set it in 1868, only 23 years after the Famine, and have seen Stone year after the Famine, the level of misery, and the independence of the Irish and Ireland that taken in first evidence of English lives on the mainland. In the romance of Irish resistance Robert was still thought capable of revolution in time.

All these things are indirectly addressed in the play, but Boucicault, rather a natural narrative novel, pantomime and melodrama where Shaw sadly divides not only between Irish and English but between the good and the bad. Robert, the fugitive, Captain Mel Chase, has helped Arthur Fitzpatrick, the Fenian, and Mel's cousin, has helped Arthur Chase (Henry Montague) to escape. Among the good, Kinchela, the Gladstonian magistrate, Stephen Moore, but equally Robert in Australia, on the evidence but plans to transfer the estate out of the gaols.

No fewer than two heroes stop him one twice, one English, which is where Boucicault's cunning comes in. The first is Conn, the Shaughraun, Michael Ratcliffe, a twinkling charming character, a play decoy fox-fox distract the bailiffs from their quarry, and finally, in the delicious Mathew Shawn Scott, is fodder to the most extreme endeavour and enterprising activity based in the Irish but a member of Chase. Rea's Shaughraun is cheerily patched, frilled and dry on both, blarney and cheerily, while it would almost be worth seeing the play for Scott's delectably funny performance alone.

The action, dances, intrigues, entrements and scenes of the West coast (designer, William Dudley) unite, in a fluid, or rather tumbledown style. The company [illegible] with the dexterity of [illegible] a dark glittering [illegible] curve of expectant, [illegible] image around the [illegible].

Bob Mason's and RSC make terms this week. Deborah Warner's production of King John (The Other Place, Stratford upon Avon) is like all her works, distinguished by textual clarity, high collective energy and firm, narrative grip. The appearance is timeless-modern: the clothes, patterns and well used, greatcoats thrown loosely over civilian trousers and City shirtsleeves though the wearers had been surprised by sudden civil war. (Designer, Sue Blane).

On a square space bare but for steel seats — leaders and plain benches — Warner draws an admirable performance of great consistency from which emerge [illegible] impressionists as the sleeves writing petulant Sue, [illegible] expansive grief [illegible] by the mother of Arthur, Arthur — potentially, in form a cheaper Robert Demeger, a Hobart [illegible] by memories of deeds ill done, who shoots [illegible] each word as though his life depended on it; Nicholas Woodeson, a crafty, sudden king, cold [illegible] ruthlessness but moving in [illegible], and above all David Morrissey as Philip Faulconbridge, the bastard. Tall, young, impatient, humourous, big-hearted and big-mouthed, this bastard is a wolf with a warm, Northernish voice, and expressive understanding. Philip is a figure of great spirit, and [illegible]

Nicholas Woodeson [illegible] cool, ruthlessness, but [illegible]

THEATRE

Shakespea[illegible] patriotic [illegible]

'King John'

Royal Shakespeare Company
'KING JOHN'
The Other Place, Stratford

"WHY King John?" query prospective theatregoers in a bored tone [illegible] play.

All the more reason Morrissey [illegible] therefore but the most [illegible] Deborah Warner [illegible] excellently concerned [illegible] production of this [illegible] neglected play [illegible] events, even [illegible] from war battle, [illegible] grief, are related with [illegible] such charm and beauty [illegible] that [illegible] exulted [illegible] throughout the evening [illegible]

When [illegible] and best known [illegible] from the [illegible] the centuries [illegible] Bastard David Morrissey [illegible] in an [illegible] and [illegible] rough [illegible] political [illegible] character of Philip [illegible]

Ralph Fiennes plays the Dauphin in Shakespeare's [illegible] dom stayed history. King John is about the innocent victims of the politically astute. Deborah Warner's production was described by our critic as "fascinating, [illegible]"

Nicholas Woodeson as King John in the Royal Shakespeare Company production [illegible]

Margaret Ingram

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«SHAKESPEARE — O MINĂ DE DIAMANT»

DEBORAH WARNER

Interviu de
LUDMILA PATLANJOGLU

Teatrul de scenograf, de regizor sau de actor?

În Teatrul Swan, o construcție în stil elisabethan, o bijuterie arhitecturală a complexului Royal Shakespeare Company de la Stratford, scena îți sugerează un eșafod de execuție. O lume halucinantă, orbită de violență, invadează spațiul de joc, gol și rece. Pe scări confecționate din frînghii atîrnă, cu capetele în jos, într-un balans amețitor, victimele. Nimic fastuos, colorat, în zugrăvirea curții imperiale a Romei decadente din *Titus Andronicus* de Shakespeare. Costumele sînt de un gri cenușiu, mohorîte, fără o determinare istorică precisă. De nicăieri și de pretutindeni, dar foarte aproape de sensibilitatea spectatorului de azi. În acest univers terifiant, dominat de războiul fratricid, de răzbunare, oroare și crimă, este șocantă criza valorilor umane. Gesturile sînt brutale, crude, trăirile intense, convulsive. Chipurile personajelor, actori pe marea scenă a istoriei devenită teren al alienării, sînt desfigurate de urlete de groază și hohote spasmodice de rîs. Maestrul de ceremonii al acestui joc sadic cu moartea și suferința este generalul roman Titus Andronicus, interpretat strălucitor de Brian Cox. Evoluția actorului, de un tragism tulburător, are forță demonică și fior existențial.

Această montare tensionată, austeră, redusă la esență, încărcată de dramatism și mister, a entuziasmat publicul și specialiștii. Ea a întrunit aprecierile la superlativ ale unor condeie critice de autoritate aparținînd lui John Elsom, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Michael Billigton (« The Guardian »), Irving Wardle (« The Times »), Marry Harron (« The Observer »), Charles Osborne (« The Daily Telegraph »), Anne Fitzgerald (« The Stage »), Clare Colvin (« The Drama ») etc.

Spectacolul, considerat un moment de vîrf al stagiunii britanice 1987, care numără sute de reprezentații, i-au adus lui Deborah Warner Premiul pentru cea mai bună regie. Pe tînăra regizoare, în vîrstă de 29 de ani, am prilejul s-o întîlnesc la București, unde împreună cu actrița Susan Engel a fost oaspetele teatrului nostru, în cadrul schimbului cultural dintre România și Marea Britanie.

Cu un firesc cuceritor, dezinvoltă, cu un spirit nonconformist, vibrantă și pasionată, își împărtășește gîndurile despre teatrul londonez și cel bucureștean. E plină de curiozitate colegială pentru realizările din contextul cultural britanic, și, firește, încerc să-i aflu părerea despre acest context.

— *Teatrul englez traversează o perioadă de schimbări. Cele mai importante companii teatrale și-au schimbat animatorii. La Teatrul Național a devenit director Richard*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eyre — cunoscut promotor al dramaturgiei moderne, autor de spectacole și de filme în care vorbește curajos despre starea națiunii. Un adept al avangardei, Max Stafford-Clark, este conducătorul bastionului teatrului radical din țara dumneavoastră, Royal Court, iar Terry Hands este noul coordonator al lui Royal Shakespeare Company. Deși succesele de critică și de public sînt numeroase, teatrul britanic pare a avea nostalgia încercărilor temerare ale anilor '60—'70.

— Aceste schimbări urmăresc să ajute la a recupera ceva din «entuziasmul» vechii avangarde, a creativității extraordinare a acelui timp. Mișcarea teatrală din Marea Britanie este atît de mare, încît ai putea crede că toată lumea este implicată. Dar consider că ne întîlnim rar și avem o mare nevoie să comunicăm unii cu alții, să discutăm despre munca noastră. E foarte important, pentru că eu nu cred că știm ce facem! Ne bazăm pe o reputație care nu mai este de actualitate astăzi. Avem o rezervă de talente imensă, extraordinară, dar ne-am «rătăcit» puțin drumul. Nu mai știm exact pe unde mergem, în ce direcție... Mi se pare viu, în acest moment, teatrul de la Paris. Acolo lucrează Peter Brook, Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine. Fiind scutiți de paradoxul unei situații insulare, profitînd mai amplu de condiția Parisului, răscruce europeană, experiența lor este mai variată decît a noastră.

— În programul său de reforme în legătură cu viitoarele stagiuni de la Royal Shakespeare Company, Terry Hands vă consideră, după cum mărturisește, una din «cheie». Ce schimbări de viziune artistică promite să aducă noul director?

— Lucrul esențial pe care l-a făcut Terry Hands este că a adus mulți regizori tineri, eu fiind unul dintre ei. Este o schimbare enormă. În ultimii 15 ani RSC devenind tot mai mare, trei teatre în Stratford, 3 teatre în Londra, 3 spectacole în West End, și-a pierdut oarecum identitatea. Principala grijă a lui Hands, acum, este să determine această instituție pe cale să devină o corporație, să se transforme într-o companie — prin reducerea numărului de premiere, promovarea unor lecturi regizorale care să revitalizeze montările Shakespeare ce fac gloria trupei. Această revigorare trebuie să aibă loc printr-o încredere absolută în text. Ceea ce nu înseamnă a-l transforma într-o cămașă de forță, ci a-l cerceta sensurile profunde și a le converti în imagini teatrale expresive. Fundamental, compania se bazează pe Shakespeare, dar își va întregi activitatea și cu montarea unor piese noi. Astfel, actorii au posibilitate să cîștige experiență plecînd de la această tradiție înrădăcinată, trecînd prin viziuni mai contemporane.

— Cu cine vă simțiți solidară din noua generație de regizori din care faceți parte? Ce considerați că aduce ea particular și important în teatrul englez?

— Cred că nu avem puncte comune, dar reprezentăm o anumită zonă în teatrul englez. Față de trecut se observă un respect reînnoit pentru actor. Am trecut prin faza teatrului de scenograf, a teatrului de regizor și acum intrăm în faza teatrului de actor. Nu este vorba de o întoarcere la secolul al XIX-lea, cînd asistam la un cult al vedetei. Este ceva mai profund. Actorii în relație cu regizorii vor să recupereze ceva din forța pe care au pierdut-o în ultimii 20 de ani. Vor să știe cum este organizată trupa din care fac parte, cum se alcătuiește repertoriul, sînt preocupați de fenomenul teatral în general. Scriu cărți, unele excepționale, cum ar fi cele semnate de Laurence Olivier, Antony Sher, Simon Callow. Își organizează propriile companii. Un exemplu este Kenneth Brown care a plecat de la Royal Shakespeare Company și-a format o trupă unde l-a invitat să monteze spectacole pe actorii Judi Dench și Derek Jacoby. Ca regizor, con der că este vital să pui actorul în centrul teatrului. Actorul era în centrul teatrului elisabethan. Cînd lucrez îmi caut interpreți deschiși spiritual, pasionați de nou. Întotdeauna îi tratez ca pe niște potențiali regizori. La repetiții vin cu o anumită viziune

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care va modela reprezentația într-un anumit fel. Dar mă interesează ideile, opiniile, gîndurile lor. Cînd repetăm le primesc, le adun și încerc să le dau unitate, pentru că doresc ca spectacolul să aparțină tuturor.

— *După absolvirea școlii dramatice v-ați format o companie proprie « Kick » profilată pe spectacole Shakespeare. Cu ea ați evoluat o perioadă de cinci ani în mișcarea « Fringe » (marginală), specifică teatrului englez. Ce v-a determinat să optați exclusiv pentru acest autor?*

— Întîmplător este cel mai mare dramaturg. Unui regizor îi oferă posibilități nelimitate. Shakespeare este totul. Este perfect. Cînd spui « de ce Shakespeare? » este ca și cum ai spune « de ce viața? ». « Kick » a însemnat extraordinar de mult pentru mine, pentru că îmi doream să lucrez pe o perioadă lungă cu un grup de actori. Ceea ce am reușit să fac, în ciuda unor dificultăți aparent insurmontabile. Nu eram finanțați de stat și am fost pusă în situația de a le cere actorilor în anumite momente să lucreze fără nici un ban. Și pentru că făceau ceea ce vroiau să facă și pentru că aveau încredere în ceea ce le propuneam, au rămas lîngă mine. Printre reușitele noastre au fost *Furtuna, Măsură pentru măsură, Regele Lear, Coriolan*. Dădeam premierele la Festivalul de la Edinburgh și apoi plecam în turnee. Am fost în Jugoslavia, Israel, Egipt. *Regele Lear* l-am jucat cel mai mult. A fost una din montările apreciate, premiată la Edinburgh și de către revista « The Drama ».

— *Această explorare sistematică a universului shakespearean v-a condus firesc spre Royal Shakespeare Company. Ce a însemnat venirea într-o trupă cu o tradiție atît de celebră?*

— Ar fi putut să fie un lucru înspăimîntător, dar indiferent de celebritatea instituției teatrale îți petreci viața în repetiții cu un grup de actori și speri să faci lucruri foarte bune. M-am simțit foarte fericită la Stratford. E minunat să lei un grup de actori, să-i scoți din Londra, de la grijile lor de fiecare zi și să-i aduci aici, să lucreze, să se împrietenească și, seară de seară, cînd se duc în fața publicului, să vorbească despre munca lor. Pentru mine asta înseamnă idealul.

— *După spectacolele cu* Titus Andronicus *și* Regele Ioan, *titluri de succes pe afișul lui Royal Shakespeare Company, Terry Hands declara: « Sigur că există multe feluri de a aborda clasicii. Cel tradițional în care ți se prezintă o colibă cu acoperiș de stuf și personajele stînd față în față și recitînd versurile. Sau există și tratarea cosmetică unde te frapează culorile țipătoare, strălucitoare, aruncate asupra colibei cu coșul care îți dă iluzia că fumegă. Dar metoda lui Deborah Warner este cu totul diferită. Ea este ca o torță care arzînd, îndepărtează opacitatea în drumul către adevăr. »*

— Este o apreciere care mă obligă. M-am apropiat de *Titus Andronicus* ca și de *Regele Ioan* de pe poziții emoționale, atentă mai ales la părțile care se ocupă de suferința umană. *Titus Andronicus* este o piesă a stoicismului și suferinței. Realizarea lui Brook de acum 30 de ani a fost foarte importantă, pentru că folosea semne ale teatrului japonez. Eu n-am dorit să stilizez oroarea acelei lumi. I-am evidențiat tocmai caracterul sîngeros. Am procedat așa pentru că astfel textul devine actual, acum. De asemenea, cînd am pus în scenă *Electra* am evitat o viziune stilizată, încătușată în respectul pentru tradiția antică. Eroina și-a petrecut zece ani într-un doliu obsesiv pentru tatăl ei, Agamemnon, și într-o ură pe care și-o alimenta mereu față de mama ei, Clitemnestra. Împreună cu actrița Fiona Show am accentuat că răzbunarea Electrei era totodată și o eliberare sălbatică

Susan Engel (Constance) în « Regele Ioan »

« Regele Lear » imagine din spectacol. Regia Deborah Warner

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dintr-o perioadă de paralizie emoțională. Punînd în scenă clasicii este important să-i faci ai timpului nostru. Pentru asta e necesar să îmbini elementele moderne cu cele clasice. Piesele lui Shakespeare sînt pline de anacronisme și așa trebuie să fie și spectacolele noastre. Nu m-a interesat să pun în scenă un Shakespeare și să-l plasez în secolul al XIX-lea. Prin asta aș exclude celelalte posibilități pe care mi le oferă piesa. Cred că teatrul a trecut prin perioada asta prin anii'60—'70. Acum ne îndreptăm spre ceva mai liber. Și Peter Brook face la fel în montările sale pariziene. Doresc să montez spectacole în care comunicarea cu spectatorii să treacă dincolo de barierele de limbă, prin forța unui semn teatral capabil să exprime ceea ce avem comun ca ființe umane, dincolo de timp și de zonă geografică. Acesta este pentru mine cel mai important țel.

— *Cum este Shakespeare în această stagiune în casa lui Shakespeare?*

— Cel mai mare succes al lui Royal Shakespeare Company este montarea lui Adrian Noble, *Plantageneții*. Ea are loc în trei seri consecutive și cuprinde cele trei părți ale lui Henric al VI-lea și Richard al III-lea. Acesta este evenimentul stagiunii. Eu am montat *Regele Ioan* pentru a completa acest ciclu. Este deosebit de important ca din cînd în cînd să se prezinte publicului această cronică istorică a Angliei. Terry Hands a montat-o acum 10 ani. Și e fascinant să observi cum i-a modelat timpul sensurile. Un spectacol foarte bun cu *Furtuna* a semnat Nicolas Hymann cu John Wood în rolul lui Prospero. Este un actor care a lucrat în ultimii ani în America. A fost un artist de relief al Companiei, apreciat pentru interpretarea sa din *Travesti* de Tom Stoppard.

— *În biografia dumneavoastră nu figurează nici o montare din dramaturgia contemporană britanică.*

— N-am găsit un dramaturg modern pe care să doresc să-l pun în scenă. Cînd am să-l întîlnesc, n-am să pierd ocazia. Pe mine mă atrag textele de esență poetică și sînt prea puțini poeți care scriu acum pentru teatru. Mă preocupă esența teatrului. Nu mă interesează să pun în scenă piese care pot fi la fel de ușor montate la televiziune, de exemplu. Shakespeare prezentat de televiziune este incomplet. Sigur, îl poți transpune în film și au făcut-o cu artă Kurosawa sau Wells. Dar filmul însuși e amenințat de o anume fatalitate a adaptării. Eu sînt interesată de acei dramaturgi care cuprind în operele lor esența teatrului și scriu exclusiv pentru scenă.

— *Care sînt impresiile dumneavoastră despre teatrul românesc, după spectacolele vizionate și întîlnirile avute cu oamenii de teatru români?*

— A fost o experiență extrem de pasionantă și utilă. Despre teatrul românesc știam puține lucruri, aflate mai ales de la Richard Eyre, care a fost în țara dumneavoastră cu cîțiva ani în urmă. Am fost invitată la Institutul de Artă teatrală și Cinematografică unde am asistat la repetiții. M-a impresionat entuziasmul studenților, modul cum sînt pregătiți, am apreciat în chip deosebit că după terminarea școlii au posibilitatea să lucreze într-o companie stabilă, fapt vital pentru viitoarea personalitate a tînărului actor. Am vizionat numai spectacole Shakespeare, cu o singură excepție, *Niște țărani*, în direcția de scenă a Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic. M-a cucerit plasticitatea mizanscenei, bogăția semnelor teatrale. După reprezentație am dorit s-o cunosc pe regizoare, care mi se pare un artist admirabil. M-am întîlnit cu

Terry Hands, directorul Companiei « Royal Shakespeare »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

o școală de teatru mai dură în *Regele Ioan*, care îmi este structural apropiată. Mi-a plăcut montarea, este ceva în spiritul românesc ce face textul accesibil într-un mod mai rapid decît nouă. Este vorba de comedia neagră din piesă, farsa politică, care au fost puse în valoare provocator, incisiv. Am fost uimită cînd am discutat cu realizatorii, cu regizorul Grigore Gonța, cu scenograful Ion Popescu Udrițe și cu interpreții, cît de repede au descoperit această dimensiune. Este ceva din lumea lui Jarry din *Ubu Rege* în acest spectacol. Singura dispută pe care am avut-o cu Grigore Gonța a fost în legătură cu echilibrul dintre comedie și conținutul emoțional din text, reprezentat de victime ca Arthur, Blanche, Constance. Spre deosebire de mizanscena de la Comedia, pe mine m-a preocupat să reliefez condiția tragică a personajelor, suferința umană a eroilor. *Regele Lear* de la Teatrul Giulești, în regia lui Mircea Marin, m-a interesat. Este o montare clară, coerentă, construită cu o mare acuratețe. Cel mai uimitor lucru în România este publicul care este extraordinar. Teatrele sînt pline de spectatori de toate vîrstele. Atît nivelul traducerilor cît și reacțiile publicului te fac să ghicești acumulările unei tradiții. O îndelungă dimensiune culturală care străbate generații. M-a impresionat cînd am văzut la *Regele Lear* cum la scenele finale, spectatorii aplaudă. Este un fapt spontan, nu de paradă. Acesta este publicul lui Shakespeare. În Anglia nu vezi copii să meargă să vadă Shakespeare. La Teatrul Național la *A 12-a noapte* am admirat niște copii care alături de cei mari participau la evenimentele de pe scenă. A fost o seară încîntătoare. Ne-am simțit bine. Nu cred că montarea regizoarei Anca Ovanez-Doroșenco acoperă întreaga piesă, dar comicul este explorat cu inventivitate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De curînd la Royal Shakespeare Company s-a jucat acest text, și oamenii vin să se amuze, să rîdă copios datorită lui Malvolio, interpretat de un actor de geniu, Antony Sher. Nici această montare nu cred că atinge semnificațiile de adîncime ale textului. *A 12-a noapte* este una din cele mai explozive piese, cu o viziune complexă despre dragoste, atotcuprinzătoare. Eu nu aș îndrăzni să o pun în scenă. Nu am încă maturitatea necesară. Ce-i important, ce cred că s-a cîștigat însă prin mizanscena de la Teatrul Național este că spectatorii mici și mari vor veni să vadă după această montare mai multe spectacole Shakespeare. La Teatrul Țăndărică, *Visul unei nopți de vară* a avut o lectură regizorală originală, fermecătoare, plină de lirism, aparținînd lui Cristian Pepino. În general, existența unei asemenea instituții în peisajul mișcării teatrale românești este un lucru cu totul remarcabil.

Coriolan, în regia lui Dinu Cernescu de la Teatrul Mic, mi s-a părut mai deconcertant prin tăieturile dezinvolte operate în text, și prin unele accente regizorale care trec mai greu rampa. Reprezentația cu *Hamlet* de la Teatrul Bulandra m-a entuziasmat. Eu am o listă cu cinci spectacole - reper, pe care doresc mereu s-o completez. Din ea fac parte *Visul unei nopți de vară*, *Ubu Rege* și *Livada cu vișini* în regia lui Peter Brook. De asemenea, *Macbeth* un spectacol realizat în urmă cu zece ani de Royal Shakespeare Company și *Richard al III-lea* în regia giorgianului Rustavelli. La această listă voi adăuga și acest *Hamlet*, pe care îl consider cel mai bun pe care l-am văzut pînă acum. Am fost copleșită de frumusețea acestui spectacol, jucat în cel mai încîntător teatru. Este o formă a inspirației însăși Studioul Teatrului Bulandra, cu amănunte de necrezut, pline de imaginație. Montarea lui Alexandru Tocilescu este credincioasă spiritului shakespearian. Pe plan emoțional, motivațiile sînt amplu redate, au fost exploatate la fiecare nivel comedia, tragedia, a fost pusă în lumină umanitatea piesei. Decorul lui Dan Jitianu este metaforic și creator de atmosferă; fiecare scenă este construită minuțios, culorile, lumina sînt surprinzătoare. N-am mai văzut lumini așa bine puse de mult timp. Teatrul este un loc care trăiește, care respiră și am avut un public fericit de jur împrejur. El făcea parte din reprezentație. Actorii evoluează la un standard foarte înalt. Mi-a plăcut foarte mult Hamlet-ul interpretat de Ion Caramitru. Rostirea replicii, trăirea emoțională impresionează. Cred că a petrecut ani ca să se poată pătrunde de personaj și să-l facă să fie una cu el. O creație de excepție. Piesele lui Shakespeare sînt atît de complexe, încît sînt necesari ani de studii, de căutări, ca să-i înțelegi toate semnificațiile. E ca o ascensiune, ca și cum ai fi un arheolog foarte inteligent, care întoarce fiecare piatră cu atenție, notîndu-i poziția, știind unde se află, păstrînd-o cu grijă, punînd-o deoparte și așa, în cele din urmă, arheologul face ca locul respectiv să prindă viață, făcînd să trăiască o ruină, să ne spună ce oameni erau acolo, cum trăiau. Despre asta e vorba cînd te apropii de Shakespeare. Te afli ca într-o mină de diamant.

Hamlet-ul de la Teatrul Bulandra trebuie văzut pretutindeni și trebuie să facem totul ca acest lucru să fie posibil. Ion Caramitru mi-a spus că în 1971, cînd a fost la Festivalul de la Edinburgh, în presa noastră s-a scris că teatrul românesc este printre cele mai bune din lume. Dacă acest spectacol ar face un turneu internațional, teatrul din țara dumneavoastră ar fi considerat ca atare.

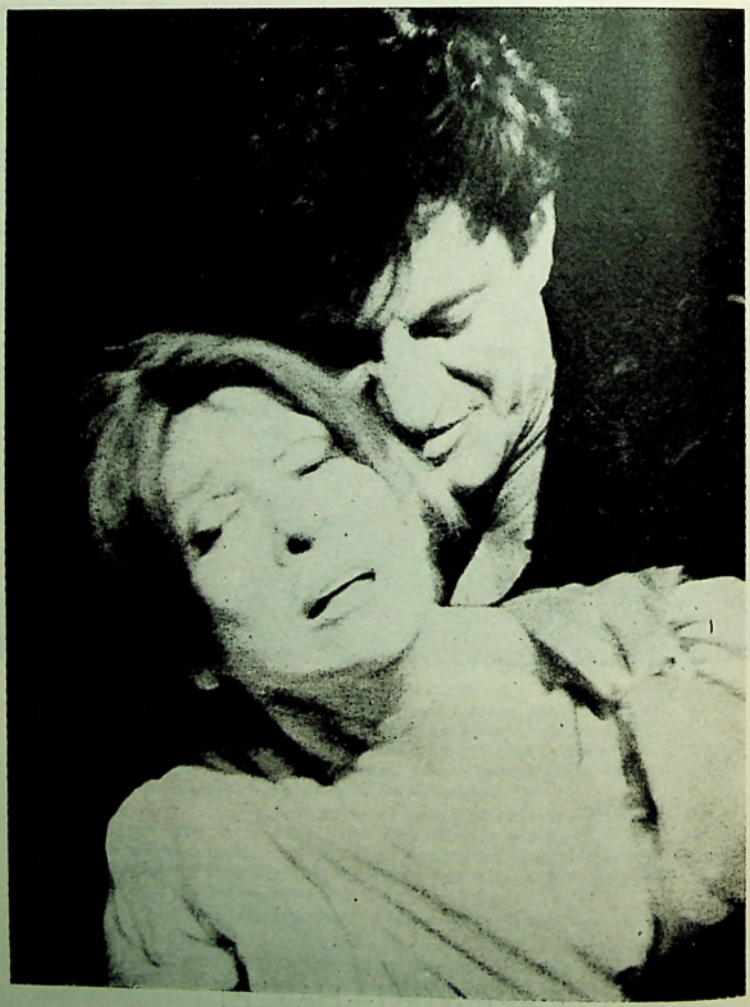
— *Printre proiectele dumneavoastră viitoare figurează din nou Shakespeare?*

— Am fost invitată de Richard Eyre la Teatrul Național să montez *Omul cel bun din Se-Chiuan* de Brecht. În 1990 mă voi întoarce la Stratford să pun în scenă un Shakespeare. Totdeauna am sperat, măcar o dată pe an, să am șansa să mă confrunt din nou cu Shakespeare.

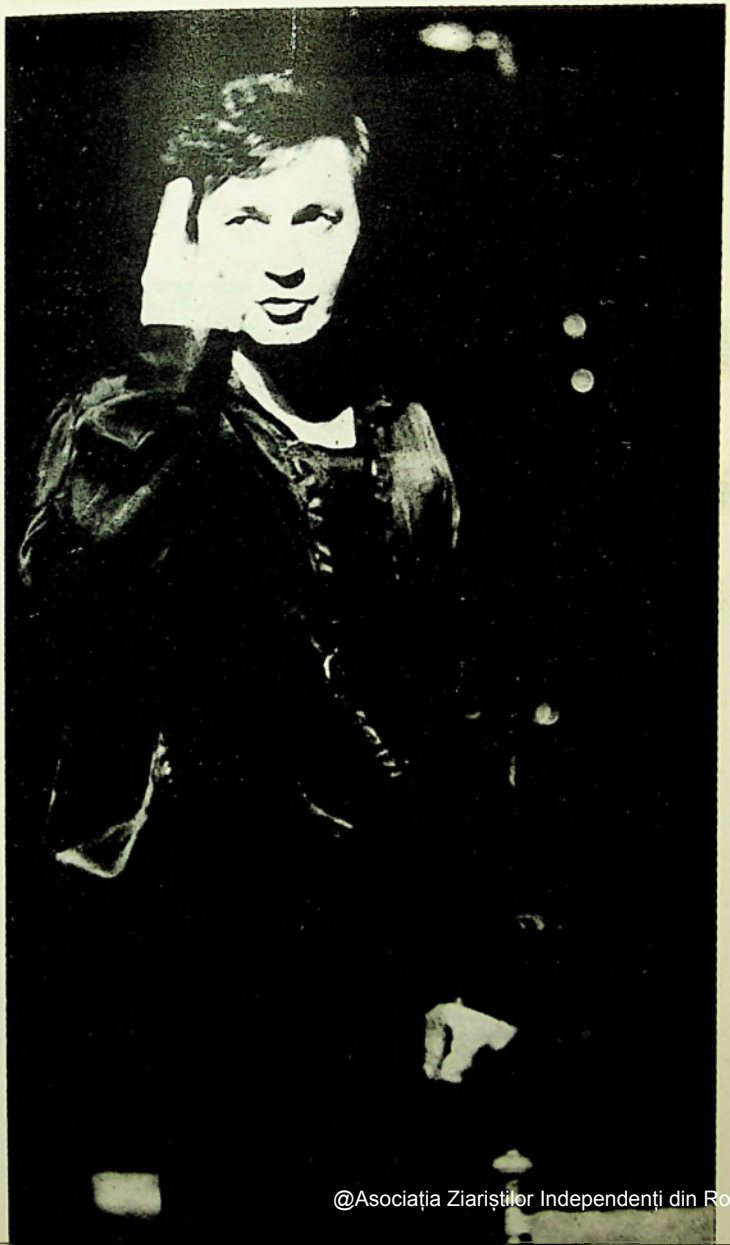
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARAMITRU — HAMLET

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARAMITRU — HAMLET

Aproape nebun, sau, cel puțin, tot atît de nebun ca și prințul.— pentru că cine se mai înhamă, azi, în secolul XX, în condiții de climă continentală *excesivă* la monoloage atît de mari, atît de grele, în stare să pună jos și pe un zmeu? Acest actor ascuțit și vînjos ca o pană (cea cu care se sparg butuci), care ia roluri de actor frumos, pentru că nu avem altul mai chipeș, este, în fond, un intelectual cu mintea limpede, c-o foarte bună pregătire teoretică și un instinct scenic extraordinar. Numai el se putea coborî la mintea lui Hamlet ! Și ce electricitate se degajă din această « coborîre » ! Și ce electricitate se degajă din urcarea înapoi pînă sus pe scara replicilor geniale. Un Hamlet care nu obosește să fie filozof, să fie adolescent, (la vîrsta lui !) să fie dramatic, da, cu toate fibrele ființei. E histrionul care cade în transă și iese din transă, știe să fie grav, burlesc, absurd, *terre à terre*, romantic, sublim — « alunecă » lin, cu dezinvoltură pe toți dinții acestui ferăstrău de tăiat inimi care este textul lui Shakespeare. E capabil chiar să asculte un pian . . . pe nescări ! Este pusă totodată în valoare una din calitățile mari ale acestui artist: rostirea românească. Vorbește tot timpul românește și-l și auzi din orice colț al sălii — și familiaritatea lui cu poezia, în ce are ea mai inefabil, capătă aici o strălucire aparte: « Toți vor să joace Hamlet » este un vers al lui Carl Sandburg, pare-mi-se. Lui Caramitru chiar i-a reușit această « joacă ».

Îmi spune odată, după unul din spectacole, umbra tatălui lui Hamlet — rebegită de frig și suflînd în palme — într-o iarnă geroasă ca aceea: «Obligația nu-mi cerea să rămîn aici decît cîteva minute și, iată, am stat nemișcat cinci ore, numai și numai ca să-l ascult pe *Caramitru — Hamlet*. »

MARIN SORESCU

◀◀ Ion Caramitru (Hamlet) și Ileana Predescu (Regina) în « Hamlet »

◀ Ion Caramitru în « Hamlet » pe scena Teatrului Bulandra. Regia Alexandru Tocilescu, decoruri Dan Jitianu, costume Lia Manțoc

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Exit the villain

Ceausescu's death has robbed theatre of its protest role. Seumas Milne talks to an actor who has moved to a bigger stage

'THEATRE is an arm of our struggle,' reads the inscription on the stage wall of the National Theatre in Bucharest. It is a slogan from another time and place, coined in the years after the Russian revolution by the communist poet and actor Vladimir Mayakovsky. But the recent experience of the Romanian theatre has given a new twist to Mayakovsky's words.

As the scope for political debate was progressively narrowed by the Ceausescu regime during the 1970s and 1980s, theatre became one of the last remaining weapons of passive resistance. "The theatres were the last barricades," remarks Alex Darie, a young Bucharest director. In the final Ceausescu years, when power cuts and rationing had reduced Romania's cities to a twilight existence, audiences came to the theatres to be fortified by the coded political messages — "lies and", as the theatre professionals called them — acted out on stage. The choice of plays — Hamlet, Titus Andronicus, Caligula, Vlad Dracula The Impaler — reflected the ever-powering concern with political corruption and autocracy.

Now, two months after the overthrow of the "Conducator", Romanian theatre is having to face up to unexpected dilemmas. Many of the same productions are still running but the dragon which was the focus of so many years of artistic subterfuge has been slain and the theatres have lost their role as repository of dissident political truth. The debate has gone — and so has part of the audience.

At the same time, political upheaval has put the country's intelligentsia back in the saddle after years of marginality or political subservience. Romanian artists who avoided the embrace of the Ceausescus — like the poet Mircea Dinescu and the actor-director Ion Caramitru — are the heroes of the hour and have thrown themselves into politics. Their age has to take second place.

Caramitru, whose production of Hamlet as an allegory of a corrosive regime is still playing at Bucharest, commented: "Before the revolution, the theatres were packed. People came to pray and hope together. Now the theatres are empty. The best theatre is on the streets and the television. Now you can watch people in parliament fighting and arguing with each other: we haven't seen that sort of thing for 45 years."

By British standards, Romanian theatres still seem full enough and the productions have a vibrancy and seriousness which is often absent in the West. But there is no mistaking the still tangible euphoria and drama of the new Romania. Every day there are demonstrations. Placard-wielding students shout slogans. Groups gather and argue in the street at a moment's notice.

The day I met Ion Caramitru he had just been appointed a vice-president of the country. Outside his new office at the National Assembly building, soldiers and politicians were milling about. Inside, the new vice-president, wearing jeans and trainers, seemed a little sheepish about his new role. He was one of the first to join the ruling National Salvation Front at its original TV station headquarters while the army battled with Ceausescu's Securitate in the streets outside.

On our way to the Bulandra Theatre to see his production of Vlad Dracula The Impaler, the front of his Dacia estate started to rattle alarmingly. It turned out that the bumper had broken loose. "It's because of the revolution," he explained as we tied it up. "We were driving around like madmen."

Vlad Dracula The Impaler — "it has nothing to do with the stupid 19th century American story", Caramitru explains — by the modern Romanian dramatist Marin Sorescu, is set in 15th century Wallachia. Christianity's front line with Islam is the hill of Constantinople. The action opens with a debate held not in Turkish and two dialects, the other a Turk who is going mad because he has murdered the man who is being punished for defecting to the Turkish side. The other a Turk who is dying for exactly the opposite offence.

Vlad proceeds to burn and murder his way through Wallachia convinced that, given the country's sensational population, his methods are unavoidable. "My stake thrusts its route deep into the soul of this people. Ah, people, I am — fruit that it hurts. You only punish those you love," but in his mission and impales himself on his own punishment.

The production is rich in echoes of the predicaments of modern Romanian history. Through nothing could be its topicality linked so tightly as Lucian Pintilie's new production of Caesar Caligula, which has been running at Bucharest's National Theatre up and off for a couple of years. Clearly the old regime forged the dramatic final scene of the demented Roman emperor's murder by his unsuspected cronies a little too close to the bone — the play was taken off last year, supposedly because the best currency real of reputation in the Caesus years had become prohibitive. Since Ceausescu's own execution in December, the work has royalty payments has been found once again.

BUT the production which most clearly illustrates the problems Romanian theatre is going to have adjusting to its new situation is the satirical farce Proces, currently playing at the Bulandra Theatre of Comedy. Directed by Alex Darie, Proces is a wide-ranging satire on the Ceausescu years, with hypocrisy and corruption in Ceausescu's Romania. A minor functionary holds an elaborate dinner party for his absent manager in the hope of winning promotion.

But everything goes wrong. The man whom he encourages his daughter to "treat warm in the spirit of socialist morality" has in fact already lost his job. And the unprocessing guest he invites to make up the numbers turns out to be a particular official who ends up seeking or promoting the other guests.

The production was ready on December 18 and was due to be seen by the cameras on the 22nd — the day Ceausescu was overthrown. The author, Paul Everac, was frightened when he saw what Darie had made of it. It brought home to him the dangers of going ahead with it. The original text was more comic. He had made it very hard." Here, even though Ceausescu and his party apparatus have been swept away, the Bucharest audience still seem to delight in Proces. Darie remarks: "The seasons based the theatre and they never went. Sometimes things got through — it depended on their moods. If Proces had passed the censor before the revolution, there would have been a rise in front of the theatre. When it did finally open in January we were afraid that the public would not react as before. But after 45 years of silence, these things are so important and they still seem satisfied."

He is, however, well aware that artists cannot go on satisfying the past or using the established theatrical tricks for ever. "We had an enemy and now he's gone. I think in a way we're going to miss him as a theatrical subject. The theatre has nothing to do with beautiful things, every play is about something bad or catastrophic." Everac says that Romanian theatre will now have to turn its attention to "more general, universal human themes". But he worries when he looks at the arts [illegible] which have [illegible] managed social tensions more plastically. "Look at France and Germany. They have no reality great playwrights now. Their drama has withered."

With the rebirth of travel restrictions, Romania's actors and directors are about to be able to break out of the hothouse environment which has created such a powerful theatrical tradition.

In February, both the leading British producer of international classics, Thelma Holt, and the director of the London National Theatre, Richard Eyre, were in Romania shopping for plays to bring to Britain. Caramitru's Hamlet, Vlad The Impaler and Darie's Proces all are almost certain to be staged here this year. But it remains to be seen whether the dramatists will continue to produce such a desirable export as the century of the Ceausescus, for all his influence, fades away.

Ion Caramitru: We can watch people fighting in parliament for the first time in 45 years

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LA STAMPA

SOCIETA' & CULTURA

Venerdì 2 Marzo 1990 ■■ 7

SOLDI PER IL CLERO
Non si vive solo di Provvidenza
di Sergio Quinzio
2

GASSMAN SCRITTORE
Ho scritto un romanzo per guarire
di Lietta Tornabuoni
3

TUTTO SANREMO
L'ora degli stranieri
di Boudino, Corrado Neirotti, Venturi
9-11

DIRIGE BERNSTEIN
Un grande Bruckner a Vienna
di Giorgio Pestelli
12

Bucarest, gli intellettuali dopo Ceausescu: molti sono al potere non vogliono restarci

Romania: la rivoluzione di Anleto

L'attore Caramitru annunciò la caduta del tiranno mentre interpretava il principe di Danimarca. Filosofi e letterati sono diventati ministri, delusi dicono: «Il presente è confuso, impuro»

BUCAREST
DAL NOSTRO INVIATO

Forse era destino che la rivoluzione più tragica, contraddittoria e ambigua dell'89 fosse annunciata ai romeni e al mondo da Anleto. Nei panni di Anleto l'attore Ion Caramitru recitava da cinque anni per il giovane pubblico del Teatro Bulandra di Bucarest. Il pomeriggio del 22 dicembre, nella sede della tv occupata dagli insorti, di fronte alle telecamere gridò al Paese che il tiranno era fuggito e ovunque la rivoluzione divampava. Poi parlò il capitano Lupu, inviato da alcuni ufficiali dello Stato maggiore per rassicurare i telespettatori che non stavano assistendo ad una recita.

Tutto in quel momento pareva netto, lineare, per la Romania si apriva un futuro imprevedibile come il precipizio che in due mesi ha catapultato Ceausescu sulla poltrona di vicepresidente del Consiglio di unità nazionale insieme due dei vertici istituzionali. Ma nel frattempo la rivoluzione ha perso il suo eroe, e Amleto col quale Caramitru è tornato sul palcoscenico del Bulandra la settimana scorsa rendeva il senso di un tempo incerto e confuso.

Era un Amleto diverso dai precedenti. Agitato, tormentato l'attore interpretava solo nudum che prima televisioni nelle strade. Di sentimenti di instabilità interiori. La scena chiave di preparazione di qualcosa di grande. Ma incomprensibile. Il principe-attore era come l'uomo in un processo di autocritica

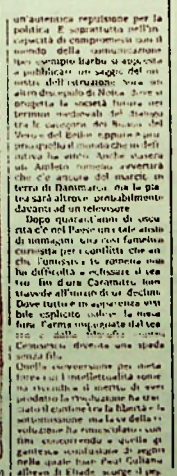
Vita quotidiana a Bucarest. C'è sempre un televisore

felice, che si trovava destino particolare. Quel fatto che gli antichi greci chiamavano il nome di una dea

dentale volontà; [illegible] ...ria da Elena Ceausescu.
Lo frequenta anche il filosofo

La rivoluzione e il momento nel quale la diaspora della intellighenzia romena

Ma adesso questo [illegible] filosofi e letterati [illegible] fretta di tornare [illegible]



Ilona Deury-Lebrunet-Grazia Ferri

prefetto Conte Marcea Eliade. Nuoto veniva dalla Kistorijen la scuola di filosofia greca chiusa

un'autentica repulsione per la politica. E soprattutto nell'impossibilità di comprendere non il mondo della comunicazione (per esempio barbu si sopravvive a pubblicare un saggio del suo mentore dell'istituzione) ma un altro dio quello di Nottia. Dove si progetta la società futura nei termini medievali del dialogo tra le categorie del Bene e del Male del Brutto e del Vero. Ma proprio quella il mondo che in definitiva ha vinto. Anche stavolta ad Anleto toccherà avventurarsi che c'è ancora del marcio in terra di Danimarca. Ma la platea sarà altrove probabilmente davanti ad un televisore.

Dopo quattro anni di vicenda c'è nel Paese una tale stanchezza di immagini una così famelica curiosità per i conflitti che un chi l'inquisito e tv ripetute non ha difficoltà a «chiamare il reo» fino d'ora Caramitru non trovò di un destino. Dove tutto in apparenza [illegible] bile esplicito [illegible] la messa fine l'arma impugnata dal reo [illegible] Ceausescu diventa una spada senza filo.

Quella conversazione [illegible] tra noi intellettuali sono [illegible] di vero produttore la rivoluzione ha trasformato il confine tra la libertà e la sottomissione ma la via della rivoluzione è rimasta [illegible] con fini [illegible] quella di gentiluomo [illegible] nella quale [illegible] Paul Goliano [illegible] Eliade scorge il pericolo [illegible] della rivoluzione.

Comunque sul quale [illegible] prima settimana la tv [illegible] l'Amleto e il Teatro [illegible] ...

NT ROYAL NATIONAL THEATRE

22 February 1990

dear Ion Caramitru _

I am glad to be able to take advantage of Richard's visit to Bucharest to send you my greetings. I remember with enormous pleasure my brief visit to your city some years ago. I hope one day soon I shall have the opportunity to play again in front of your wonderful audiences.

All the actors at the National Theatre in London, and indeed throughout the country, have watched with great concern and awe, the recent changes in Rumania. We take pride in your own involvement because it reminds us of what an important part the Theater can play in a country's destiny.

With your own appointment, "the players are come hither...." and we wish you every possible luck

best wishes
Ian McKellen

IAN MCKELLEN

«Iată, sosesc actorii» [. . .] Prezența lui Ion Caramitru pe scena Revoluției îl entuziasmează pe actorul Ian Mc. Kellen de la Royal National Theatre: «Ce rol important poate juca Teatrul în destinul unei țări!»

Poate destinul a vrut ca revoluția cea mai tragică, contradictorie și ambiguă a anului 1989 să fie anunțată românilor și lumii de Hamlet. Actorul Ion Caramitru juca de cinci ani în costumul lui Hamlet, pentru publicul tînăr de la Teatrul «Bulandra» din București. În ziua de 22 decembrie, la sediul TV ocupat de revoluționari, în fața telecamerelor, tot el clamează că tiranul a fugit și că pretutindeni s-a aprins revoluția.

«La Stampa», 2 martie 1990

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THE GUARDIAN
Thursday January 4 1990

In Romania, theatre was vital food for thought before the reforms. **Richard Crane** and **Faynia Williams** describe how actors used irony and allegory in classics like Hamlet to confuse the censor

Language of revolution

[illegible]

Faynia Williams is a director, Richard Crane is a playwright.

«EXIT THE VILLAIN»

Ticălosul iese din scenă

Moartea lui Ceauşescu a restrîns rolul protestatar al teatrului [...] Un actor care a păşit pe o scenă mai mare.

Teatrul a devenit una dintre ultimele arme ale rezistenţei pasive.

Publicul venea la teatru ca să se întărească spiritual prin mesaje politice codificate.

Alegerea pieselor: *Hamlet, Titus Andronicus, Caligula, Vlad Ţepeş* — arată preocuparea extraordinară care exista pentru corupţia şi autocraţia politică.

Însă balaurul care a constituit atîţia ani ţinta subterfugiului artistic a fost retezat [...]

«În România teatrul a fost înaintea oricăror reforme o hrană vitală a spiritului [...] Actorii foloseau ironia şi alegoria în spectacolele clasice cum ar fi *Hamlet*, înşelînd vigilenţa cenzurii.»

Spectacolul (*Hamlet*, la Teatrul «Bulandra»), deşi fidel lui Shakespeare, este contemporan şi românesc într-un mod unic. Pînă de curînd românii şi-au dovedit, în mai mare măsură decît cele mai multe naţiuni europene, simţul natural al absurdului întins la limită.

În România «am văzut 9 piese în 9 zile şi am înţeles de ce a devenit teatrul o asemenea forţă în revoluţiile din Europa de Est».

Teatrul a fost un limbaj de mare eficienţă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DE L'THEATRE EUROPE

Direction Giorgio Strehler

Je vous écris concernant le Théâtre de l'Europe qui après six ans d'existence se dirige vers un futur plus grand et plus important artistiquement car le Théâtre de l'Europe à partir de la saison prochaine sera responsable de la totalité de la programmation et non plus pendant six mois comme il l'était jusqu'à présent.

J'ai toujours pensé que si l'Europe se fait ce sera à travers sa culture et le Théâtre de l'Europe ne s'est pas limité aux seules frontières de la Communauté.

Pour cette raison, je m'intéresse à une éventuelle collaboration entre le Théâtre de l'Europe et un théâtre de Roumanie et plus particulièrement au Théâtre L.S. Bulandra, car, je sais que ce théâtre présente une production remarquable de "Hamlet" de Shakespeare mais j'aimerais en connaître plus sur tout son répertoire et je voudrais également en savoir plus sur une soirée que présente seul l'acteur Ion Caramitru.

Si un responsable de ce théâtre pouvait nous envoyer les programmes, j'aimerais que dans un premier temps, un de mes collaborateurs se rende à Bucarest afin de voir plusieurs spectacles et j'espère plus tard pouvoir m'y rendre moi-même.

J'espère que vous serez aussi enthousiaste sur ce projet que je le suis moi-même et s'il se réalise, nous pourrons lui donner tout le retentissement qu'il merite.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Conseiller Culturel, l'assurance de mes salutations distinguées.

Giorgio STREHLER

Giorgio Strehler

"Am gîndit întotdeauna, — dacă Europa se va face —, aceasta se va realiza prin cultura ei" declara Giorgio Strehler, regizorul chemat să patroneze, cu imensa lui notorietate, inițiativa din care s-a născut Teatrul Europei. Avînd ca sediu nobilul spațiu al Odeon-ului parizian, această instituție nu s-a limitat doar la frontierele Comunității Europene; prestigiul spectacolului H a m l e t de la Teatrul L.S. Bulandra, programele acestui teatru și eventualitatea unei seri pe care s-o prezinte în recital Ion Caramitru, explică demersul scrisorii de față. Dornic să vadă el însuși atare spectacole românești, Giorgio Strehler lansează un proiect a cărei concretizare se împlinește, anul acesta: proiect cărula se cuvine să-i dăruim — spune el, entuziast, "tot răsunetul pe care îl merită".

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie:

HANS ROBERT JAUSS, PIERRE VIDAL-NAQUET, JAN BIALOSTOCKI

Întîlniri pe meridiane românești evocate de:
ANDREI CORBEA, ZOE PETRE, RĂZVAN THEODORESCU

ANDREI CORBEA

HANS ROBERT JAUSS

Trecuseră mai bine de cinci ani de cînd, într-o seară ploioasă de toamnă tîrzie, îi vorbisem profesorului Hans Robert Jauss, în casa de pe malurile lacului Boden, de proiectul Universității ieșene de a-l invita să țină cîteva conferințe în România. De obicei binevoitor, de o politețe aproape ceremonioasă, chiar distantă — dacă atitudinii sale obișnuite față de cei pe care-i considera « elevi » i se poate spune așa —, profesorul s-a luminat în clipa aceea puțin altfel, cu o bucurie atît de neconvențională și « nedidactică » încît, pe loc, gesturile mele adaptate la ipostaza anterioară au devenit încurcate și stîngace. Ideea unei călătorii în România îi plăcuse atît de mult, se vede, încît pe masa lui de lucru din biroul-bibliotecă, unde domnea îndeobște o ordine « nemțească » (și de aceea puțin pedantă), au apărut pe dată vreo trei atlase geografice, peste care am privit îndelung, plănuind rute și popasuri, discutînd amănunte încă inutile, totul în prezența doamnei Helga Jauss, reclamată intempestiv dintr-o altă încăpere pentru a se pronunța și dînsa asupra teribilei tentații de a călători cu . . . Orient-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Expressul. Mai pragmatică, — și poate datorită experienței acumulate în Consiliul municipal din Konstanz, unde conducea de cîtva timp fracțiunea social-democratică, în opoziție — doamna Jauss i-a reamintit profesorului că, pentru anul următor primise deja o invitație la Princeton, pentru un întreg semestru. Dar nimic nu i-a putut tempera în seara aceea entuziasmul; despre România și cultura ei știa puține lucruri: ca romanist deplingea puținătatea ocaziilor care, student fiind, i se oferiseră pentru a învăța limba română, ca teoretician cunoștea atunci doar studiile lui Adrian Marino și « Cahiers roumains d'études littéraires ».

Mi-am reamintit toate acestea pe aeroportul Otopeni, într-o seară de aprilie 1986, așteptînd, la cursa de Istanbul, pe soții Jauss, care, după o călătorie în Turcia, la invitația institutelor Goethe din Ankara și Istanbul, urmau să sosească la București. Programul era destul de încărcat, pentru că obligații diverse nu le lăsau la dispoziție decît o săptămînă; proiectele inițiale au trebuit ajustate și concentrate la maximum, amînînd restul pentru altă dată. Entuziasmul de la Konstanz făcuse loc acum unei anumite prudențe, de înțeles într-o capitală « nouă », în care nu călcaseră încă, dar și unei abia perceptibile încordări, al cărei rost l-am înțeles abia a doua zi, cînd am simțit-o dispărînd: profesorul Hans Robert Jauss avea trac ! Aceeași de loc ascunsă neliniștite, știută încă de la Konstanz, cînd apărea cu precizie de ceasornic înaintea fiecărei prelegeri sau conferințe, se multiplica acum în fața unei formidabile necunoscute — publicul, al cărui « orizont de așteptare », bănuit, căci cunoștea traducerile unora din studiile sale, nu-l putea încă evalua cu exactitatea cu care știa, de pildă, cum trebuie să se adreseze unui amfiteatru de la Berkeley, unei săli de seminar de la CNRS sau unei de la Academia moscovită. Prima întîlnire cu colegii și studenții bucureșteni, în sala de consiliu a facultății din Pitar Moș, plină pînă la refuz, a fost în acest sens lămuritoare și decisivă; atmosfera, nu doar entuziastă, ci în primul rînd « de lucru », în cea mai bună accepție a expresiei, a instituit din capul locului acel echilibru comunicativ al dialogului, tensiunea înaltă a schimbului de idei, a efervescenței spirituale, de o ținută pe care, mărturisea apoi profesorul Jauss, a întîlnit-o rareori în adunări intelectuale dintre cele mai selecte, în Europa sau America. Un public nu doar de auditori, ci și de interlocutori, așa cum l-a dorit și imaginat în întreaga sa teorie a experienței estetice ca dialog hermeneutic, un public informat, deschis și receptiv, dar nu mai puțin reactiv și critic, productiv în refuzul său de principiu de a accepta « identificarea » obediență, l-a întîmpinat și în ziua a doua, la Institutul « G. Călinescu », și apoi la Iași, la Universitate și la Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor. Proiectele viitoarei colaborări cu Editura Univers, discutate în cmănunțime cu directorul Romul Munteanu, au părut să-l intereseze mai mult decît ca o întreprindere strict protocolară: cititorii români ai studiilor sale deveniseră acum o certitudine vie, palpabilă, « așteptarea » se transformase în « experiență » !

Am urmărit în săptămîna aceea, nu fără deliberată curiozitate, chipul în care se manifestă la un teoretician al Esteticului praxisul « desfătării ». Oferta a fost imbelșugată: la București — Muzeul Satului, biserica Crețulescu, Hanul lui Manuc; la Iași — Trei Ierarhii, Cetățuia, Golia, apoi peisajele Bucovinei, de la Gura Humorului și pînă la Putna, cu popasuri la Voroneț, Arbore, Vama, Cîmpulung, Moldovița și Sucevița. Fără exclamații zgomotoase, totul părea a fi înregistrat, comparat, clasat într-un invizibil fișier documentar, dar de o cu totul altă natură decît cea a colecțiilor de referințe și citate savante: un colț de autentică civilizație și cultură europeană urma a fi recuperat, repus la locul său într-o construcție pe care profesorul Jauss, subtilul comentator al romanității occidentale, cu monumentele ei scrise sau durate în piatră, constata, iată, că nu e încă desăvîrșită. Revelație în fața scenelor de Purgatoriu pictate pe zidurile mînăstirești, concentrare atentă asupra manuscriselor chirilice din tezaurele Bibliotecii « Mihai Eminescu » de la Iași, bucurie nedisimulată, de jouisseur, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pajiştile din vecinătatea Suceviţei, dar şi în atelierele olarilor din Marginea Rădăuţilor, o disponibilitate extraordinară pentru autenticitate, pentru expresia esenţială, nedeturnată, a umanului, oferindu-se prin semnele sale unei hermeneutici ce le descoperă frumoase, pentru că sînt umane. Rostul întrebării, pe care teoreticianul experienţei estetice o aşezase la temelia hermeneuticii sale literare, mi se dezvăluia deplin, acum şi aici, în preajma profesorului Hans Robert Jauss, pe drumurile Moldovei: Unde eşti, Adame?

ZOE PETRE

PIERRE VIDAL-NAQUET

Cînd, în toamna lui 1967, am aflat că fusese oaspete al şantierului Histria un tînăr profesor francez, Pierre Vidal-Naquet, am regretat că nu eram şi eu acolo, fiindcă, de curînd, citisem o recenzie a cărţii pe care o publicase cu un an în urmă împreună cu Pierre Lévêque şi care releva o modalitate insolită de abordare a istoriei Greciei. Cartea era consacrată reformatorului Cleisthenes de la sfîrşitul sec. VI î.e.n.[1] *şi stabilea — aşa susţinea recenzentul — conexiuni neobişnuite şi convingătoare între remodelarea instituţiilor ateniene şi ceea ce azi am numi* imaginarul *contemporan (în 1967 noţiunea nu apăruse încă, şi abia dacă se vorbea de* ideologie, *cu un uşor* innuendo *peiorativă). Cei doi autori izbutiseră să descopere şi să argumenteze coerenţa unor manifestări ale spiritului în aparenţă foarte diverse — instituţii politice şi speculaţie pitagoreică asupra numerelor, imaginea spaţiului urban şi calendarul politic . . . Recenzia suna deopotrivă ispititor şi autoritar-pozitiv, şi mă gîndeam că, dacă aş fi fost acolo, aş fi putut, eventual, dobîndi şi cartea.*

Am dobîndit-o cîteva luni mai tîrziu (de fapt o primise tatăl meu, profesorul Condurachi, gazdă a autorului la Histria unde, în acei ani, conducea săpăturile) şi am citit-o pe nerăsuflate, cucerită de subtila forţă a demonstraţiei, de capacitatea de a convoca o infinitate aparent disparată de fapte şi de a-i descoperi ordinea ascunsă şi coerenţa semnificativă. Semăna foarte bine cu ce-aş fi vrut eu să fac şi nu ştiam încă prea exact cum: iată, alţii ştiau şi făcuseră. Mă simţeam legitimată.

Cred că acest sentiment n-a încetat să definească relaţia, tot mai amicală, între Vidal-Naquet şi mine. De la prima noastră întrevedere, la începutul iernii lui 1968, cînd o conversaţie amabilă s-a transformat subit într-o comunicare intelectuală incandescentă din momentul în care s-a întîmplat să mărturisesc că citisem cu pasiune studiile lui Louis Gernet şi cartea despre riturile de agregare ale adolescenţilor în Grecia, scrisă de Henri Jeanmaire: ambii îi fuseseră mentori, şi numele lor a funcţionat ca un soi de parolă, de semn tainic de afiliere la acelaşi demers — de atunci şi pînă azi, modelul generativ al raportării mele la Vidal-Naquet este acelaşi: gîndeşte şi scrie despre lumea Greciei antice — şi despre multe altele — aşa cum aş fi dorit eu s-o fac, şi faptul de a-l şti cu un pas înainte îmi dă curaj, speranţă şi legitimitate.

•

La a doua călătorie în ţara noastră a lui Pierre Vidal-Naquet ştiam mult mai multe despre el, şi l-am şi însoţit prin Bucureşti, la începutul toamnei lui 1974, cînd a participat la Congresul Internaţional de Studii Sud-Est Europene, care strînsese în capitală un număr incredibil — peste o mie — de specialişti din toate colţurile lumii. Întors

[1] P. Lévêque, P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien. Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VI-e siècle à la mort de Platon*, Paris 1964.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dintr-o excursie în Deltă — fermecat de peisaj și iritat de multiple incidente mărunte ale turismului — a ținut la facultatea de istorie o comunicare, fascinantă prin claritatea nuanțelor, despre ambiguitatea statutului artizanilor în cetatea imaginară din Legile *lui Platon. Publicată ulterior, comunicarea a devenit capitol al volumului* Vînătorul Negru, *și am avut privilegiul de a o traduce în românește acum cîțiva ani.*[2]

Între timp, și de-atunci înainte, n-am încetat să-i citesc studiile și cărțile, să-l ascult vorbind — despre Orestia *și* Oedip la Colonos[3] *în 1969, despre Greci și barbari în 1981, despre Platon și Atena în 1982. Director de studii la Centrul fondat de J.-P. Vernant pentru cercetarea comparată a societăților antice de pe lîngă «* École des Hautes Études en Sciences Sociales *» de la Paris (azi Vidal-Naquet e directorul acestui centru, care a căpătat numele lui Louis Gernet, cel care a inaugurat cercetările de sociologie istorică a lumii grecești și romane), Pierre Vidal-Naquet n-a încetat să scruteze textele și mărturiile antice, în cadrul unui proiect major de interpretare și reinterpretare, tinzînd să pună în lumină relația complexă între real și imaginar, între formele de gîndire și formele sociale. În exergă la volumul* Vînătorul Negru, *el cita o strofă din* Moara primă *a lui René Char:* Salut, chasseur au carnier plat ! / À toi, lecteur, d'établir les rapports ! / Merci, chasseur au carnier plat. / À toi, rêveur, d'aplanir les rapports. *Acest motto evocă atît de precis vînătoarea de sensuri, de raporturi și de ocultări pe care o întreprinde istoricul în complicitate cu cititorul încît, împreună cu Vidal-Naquet, nu mă pot împiedica să o consider esențială pentru înțelegerea demersului său.*

Un demers propriu, extrem de original — dincolo de apartenența lui la o mișcare mai largă de idei și la o echipă de cercetare constituită în jurul centrului « Louis Gernet *», promotor al unei direcții de investigație extrem de fertile și care a întemeiat un nou capitol al studiului antichității, antropologia culturală a Greciei antice. Triumviratul care a deschis aceste noi perspective — Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne și Pierre Vidal-Naquet, și căruia alții, în timp, i s-au afiliat, — are ca bun comun o perspectivă structurală și antropologică novatoare asupra cetății grecești; acolo unde însă Vernant clarifică genial, unde Detienne construiește cu o desăvîrșită eleganță, Vidal-Naquet aprofundează, cu o sensibilitate aparte pentru* istorie *— adică pentru dinamica procesului, pentru evoluție, pentru relația unică și irepetabilă între particular și general, între societate și reprezentare, între geneză și structură. Vocația istorică esențială a autorului — mărturisită indirect într-o admirabilă pagină introductivă la un studiu capital din* Vînătorul Negru, *«* Rețete pentru adolescenți *»* (Orice istoric știe că adevărul despre istoria unui sat breton nu se va afla niciodată în istoria acestui unic sat breton, dar și că diferitele metaistorii care i se propun... nu-l vor dispensa niciodată de la a se întoarce la satul lui.)[4] *— este, cred eu, dătătoare de sens pentru întreaga sa operă și pentru ecourile și influența pe care, tot mai pregnant, o exercită.*

Pentru întreaga sa operă: alături de studiile de antropologie culturală greacă — prelungite în reflexii esențiale referitoare la receptarea tradiției antice în secolul XVI[5] *sau în imaginarul revoluției franceze și al sec. XIX*[6]*, în cercetarea relației compli-*

---

[2] *Vînătorul Negru. Forme de gîndire și forme de societate în Grecia antică*, București, 1984 (ediția franceză datează din 1981).

[3] Cf. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972 și *Mythe et tragédie II*, Paris 1986.

[4] *Vînătorul Negru*, p. 270.

[5] V. studiul *Œdipe à Vicence et à Paris, Mythe et tragédie II*, p. 213—236.

[6] *Tradition de la démocratie grecque*, prefață la traducerea franceză a cărții lui M. I. Finley, *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris 1976 și, în colaborare cu N. Loraux, *La formation de l'Athènes bourgeoise: essai d'historiographie 1750—1850*, în R. R. Bolgar, ed., *Classical Influences on Western Thought AD 1650—1870*, Cambridge 1978.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cate și dramatice între Grecia, Roma și civilizația iudaică[7] *— dar și, deopotrivă, în tot ce a scris Pierre Vidal-Naquet despre Franța și lumea contemporană, de la articolele din «Le Monde» sau «Libération» pînă la volumele denunțînd represiunea în Franța conflictului algerian sau recrudescența neonazistă contemporană*[8]. *O vocație istorică militantă în cel mai nobil sens al cuvîntului, în care analiza severă a surselor și demersul riguros al comparatistului întemeiază pasionata pledoarie pentru dreptate, echitate și respect al drepturilor omului. Dureros de sensibil la orice formă de injustiție, critic implacabil al oricărei instrumentalizări abuzive a faptelor, fie ele trecute ori prezente, mereu de veghe, cu o vigilență necruțătoare față de sine și față de ceilalți, Pierre Vidal-Naquet este un istoric complet. Cum scria, în introducerea traducerii italiene a volumului grupînd studii de istorie și istoriografie, articole din presă și prefețe, sub titlul* Evreii, memoria și prezentul[9]: «(am adunat) în același volum scrieri științifice derivînd direct din meseria mea de istoric... alături de intervenții de actualitate publicate în cotidiene și periodice, și care exprimă, uneori foarte viu, reacțiile mele față de evenimente. Diferența de ton poate fi importantă, uneori poate chiar părea deosebit de marcată... Și totuși, una peste alta, nu cred că istoricul din mine e un personaj diferit de gazetar sau de polemist. Așa cum am afirmat adesea — chiar dacă n-am respectat întotdeauna această maximă — un istoric n-ar trebui să se angajeze în acțiunea politică, de partea a ceea ce consideră că este adevărat într-o tabără anume, fără a-și lua precauția acelui personaj al lui Claudel, protagonistul din «*Le soulier de satin*», care, în pragul angajării sale în viața erotică, consacră un pantofior Fecioarei. Dimpotrivă, subscriu din toată inima la gîndul lui Benedetto Croce din 1947 despre «*expresiile afective în cărțile de istorie*»: «*mai sincer sau mai leal decît acei Taciti care, cu piepturile pline și fremătătoare de iubire și ură, anunță totuși că vor scrie sine ira et studio, pare a fi un Flavius Iosephus care, în introducerea la* Războiul iudaic, *mărturisește că a dat frîu liber și urii, și iubirii sale, și-și cere iertare pentru asta, plin de respect față de datoria adevărului pur, care e datoria istoriei*». (Filosofia e istoriografia *Bari*, 1949, p. 123).

Prețul acestei extraordinare și vibrante angajări etice în studiul istoriei ca întreg nu este neînsemnat: în încheierea aceleiași prefețe, autorul își definea cartea ca pe un tessuto lacerato...

O asemenea discretă, esențială confesiune ne lasă să înțelegem că Pierre Vidal-Naquet este un mare istoric fiindcă a deschis orizonturi noi în înțelegerea trecutului, și că le-a deschis fiindcă și-a asumat actul cunoașterii istorice cu toate implicațiile lui, cu întreaga demnitate a unui risc existențial. Această vocație integrală, lucidă, ascunsa pătimire — născută din înfruntarea mereu înnoită cu prejudecata, cu necunoscutul, cu neîndrăzneala determinări ale cunoașterii, mereu transmutat în act — îi institute opera, sub semnul exigent al acelui ufficio di pura verità, *ca pe o creație majoră și definitorie a istoriografiei și culturii contemporane.*

---

[7] V. capitolul redactat de P. Vidal-Naquet în volumul lui Cl. Nicolet e.a., *Rome et la conquête du monde méditerranéen*, II, Paris 1978 și mai ales *Flavius Josèphe ou du bon usage de la trahison*, introducere la traducerea *Războiul iudaic*, Paris 1977, reluat într-o versiune amplificată și revăzută în italiană, *Il buon uso del tradimento*, Roma 1980.

[8] V. *L'affaire Audin*, Paris 1958; *La raison d'état*, Paris 1962; *Journal de la Commune étudiante* (în colaborare cu Alain Schnapp), Paris 1969; *La torture dans la République*, Paris 1972; *Les crimes de l'armée française*, Paris 1975; *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris 1981; *Les assassins de la mémoire*, Paris 1986.

[9] *Gli ebrei, la memoria e il presente*, Roma 1985, p. 9—10.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RĂZVAN THEODORESCU

JAN BIALOSTOCKI

Cu exact două decenii în urmă, în septembrie 1969, mă găseam pentru întîia oară printre participanții la un congres internațional de istoria artei. Experiența avea drept scenă Budapesta și era, se înțelege, cu totul nouă pentru mine sub raport științific și uman, deopotrivă, cu atît mai mult cu cît la capătul ei, tînărul de 30 de ani ce mă aflam avea șansa de a fi ales membru supleant în forul diriguitor al breslei noastre, Comitetul Internațional de Istoria Artei (CIHA). În dezbaterile secțiilor, în conferințele din ședințele plenare, în întrunirile diferitelor comisii i-am întîlnit, pe rînd, pe cîțiva dintre marii seniori ai disciplinei, Millard Meiss și Cesare Gnudi, Hans Hahnloser și André Chastel, Otto Demus și Victor Lazarev, Charles de Tolnay și Mihail Alpatov. Iar în ultima sesiune budapestană a Comitetului Internațional, acum restructurat și amplificat — ca să nu spun întinerit! — am întrevăzut pentru întîia oară silueta alertă a unui savant de care viitorul avea să mă lege întrucîtva: cea a polonezului Jan Bialostocki, ales cu acel prilej în biroul CIHA, în semn de recunoaștere a unei cariere despre a cărei precocitate auzisem cîte ceva. Avea pe atunci 48 de ani și era deja, în ordine științifică și morală, o personalitate internațională.

Studiase filosofia și istoria artei — dublă pregătire ce și-a pus pecete durabilă asupra specializării sale — în faimoasa Universitate ilegală din Varșovia ocupată de naziști, absolvind-o în 1945, după ce mai bine de o jumătate de an, în chiar ultimele luni ale războiului, o petrecuse în lagărele de concentrare de la Mauthausen și Linz.

A urmat un «cursus honorum» marcat de contradicțiile anilor postbelici: doctor în istoria artei în 1950, eminentul asistent al Universității varșoviene ajungea profesor abia în 1962, parcurgînd totodată treptele de la simplu custode la șef al secției de artă străină la Muzeul Național.

Legăturile noastre dintîi au început curînd după ce lui Jan Bialostocki i se conferise la Viena premiul Herder. În vara anului 1972, călătorind spre o altă întîlnire, a istoricilor de artă și a Comitetului Internațional ce se ținea în capitala Portugaliei, drumul de la Paris la Lisabona l-am făcut, în avion, împreună. Conversațiile, acum începute, au continuat și s-au preschimbat, foarte iute, într-o solidaritate vădită de-a lungul unor ședințe lungi, obositoare, pline de tensiune, în sălile fastuoase și funcționale ale Fundației Gulbenkian, unde autoritatea plină de înțelepciune a profesorului polonez îl transforma în sfătuitorul cel mai ascultat de colegii din Vest și din Est.

Echilibrat, prevenitor, cu surîsul uneori blînd ironic, puțin locvace cînd nu simpatiza cu o cauză sau cu o persoană, istoricul de artă care deja era autorul unei binețiute cărți apărute la Dresda în 1966, «Stil und Ikonographie» și care chiar în anul întîlnirii noastre lusitane publica «Spätmittelalter und Anfänge der Neuzeit» — aproape toate cărțile lui Bialostocki au avut o firească răspîndire în limbi de circulație mondială — se înfățișa drept unul dintre cei mai buni cunoscători ai doctrinelor vechi și noi, un eminent cunoscător al teoriilor artistice, al metodelor de cercetare, al iconologiei. Scrisese și avea să scrie încă, dizertase și avea să țină conferințe, la universități europene și americane — de la Leyden și Groningen, la Yale și Mexico, la New York și Madison —, despre Dürer și Leonardo, Poussin și Bernini, Goethe și Fromentin.

În acei ani tocmai, la începutul deceniului trecut, două călătorii succesive l-au adus la București și prin cîteva orașe universitare ale României. Bialostocki, care pregătea pentru o editură americană cartea de amplă respirație și admirabilă precizie intitulată «The Art of the Renaissance in Eastern Europe», s-a aflat atunci în contact

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

direct cu muzee și monumente românești pe care mărturisea a le ști prea puțin. Îmi amintesc a fi corespondat cu el pe această temă, trimițîndu-i și ilustrația privitoare la Transilvania, ca și unele pagini pe care le scrisesem despre arta noastră veche, pentru care-mi mulțumea la 4 septembrie 1976 printr-o scrisoare în care-mi spunea sobru prețuirea pe care o are pentru tezaurul artistic românesc. În anul următor apărea, în traducere, la Editura Meridiane din București, volumul mai vechi al lui Bialostocki pe marginea istoriei teoriilor despre artă. Și tot în 1977, într-o toamnă tîrzie, îmi făcea onoarea de a mă întîmpina la Museum Narodowe din Varșovia, pe Jerozolimskie nr. 3, unde, într-o vizită prelungită în care am fost întovărășit de ei și de o asistentă a sa, am descoperit, aproape din întîmplare, ceea ce s-au dovedit a fi izvoadele portretistice — impregnate de « sarmatism » leșesc, renascentist, dar și orientalizat — ale unor capodopere de broderie moldavă din jurul lui 1600. Și trebuie să mai mărturisesc că, dincolo de bucuria acestei descoperiri, al cărui context istoric și cultural aveam să-l adîncesc la revenirea în țară, unde am făcut-o cunoscută printr-o comunicare la Academie, discuțiile cu Jan Bialostocki — care mi-a și pus la dispoziție cu o rară curtenie, imaginile necesare —, ca și lecturu unor articole fundamentale ale profesorului de la Varșovia — în primul rînd studiul său despre cele două manierisme europene, cel italian și cel nordic — au fost decisive în schițarea unei ipoteze despre existența formelor de manierism post-bizantin, sincron cu atmosfera princiară de la Praga și Cracovia, ipoteză acceptată, pe cîte știu, de Bialostocki însuși.

Ne-am revăzut foarte rar după acest moment (ultima oară, la Paris, în 1983). O atitudine etică absolut conformă unui întreg trecut de patriot polonez l-a condus — cu evenimentele complexe ale țării sale de la începutul anilor '80 — la o anume retragere din viața publică, ba chiar și din aceea științifică internațională, multe congrese și colocvii deplingînd preatimpuria și nefireasca absență din dezbateri a vocii — cu inflexiuni melancolice, cîteodată — a lui Jan Bialostocki.

Călătorind încă, lucrînd febril — invitat ca profesor la Princeten, într-un lung stagiu pe continentul american —, Bialostocki avea să fie curînd atins de boala care i-a pus capăt vieții la 25 decembrie 1988. Avusese bucuria să facă deja corecturile la ultima culegere de studii, « The Messages of Images », ce i s-a publicat la Viena în « Bibliotheca artibus et historiae » al cărei titlu răsfrînge, parcă, ceeace fuseseră vocațiile majore ale savantului polonez. Lăsa în urmă amintirea unei conștiințe și a unei inteligențe pe care comunitatea mondială a savanților dorea să le omagieze cu prilejul Congresului Internațional de Istoria Artei, la Strasbourg, în toamna lui 1989. Un congres în care despre Jan Bialostocki s-a vorbit, pentru întîia oară, la trecut.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ESOP

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ZOE PETRE

Originile unui limbaj universal

Destinul singular al fabulei în istoria literaturii europene este destinul unei continuităţi fără pereche: de la Esop la Ysopet (şi la Esopia), de la Phaedrus la La Fontaine şi Lessing, de la Krilov şi Alexandrescu la Trilussa şi Arghezi, fabula n-a încetat să-şi manifeste vitalitatea, constituindu-se într-un cod de comunicare cu legi aproape imuabile. Investigaţia întreprinsă de Stefano Jedrkiewicz în recenta monografie consacrată fabulei antice şi «eroului ei fondator», Esop [1], îşi propune să dea seamă de această continuitate de esenţă şi formă pornind de la originile antice ale fabulei.

Demersul autorului se supune unei coerenţe interioare a materiei examinate, relevînd omologia profundă a celor trei componente ale problemei pe care şi-o propune: legenda lui Esop, structura fabulei şi, în fine — dar nu în ultimul rînd — locul fabulei esopice în cultura antică. Metode diverse sînt astfel convocate cu o comună şi strictă rigoare pentru a analiza sub toate aspectele inserţia fabulei în civilizaţia lumii greco-romane.

Grec neştiutor de carte, zdrenţuros, urît şi şchiop.
Se chema cu o poreclă şi i se zicea Esop
T. ARGHEZI, Fabula, în Scrieri, 6, / 1962/ ,p. 8

Povestea lui Esop este, în toate variantele ei, povestea unei marginalităţi triumfătoare. Secţiunea consacrată de Stefano Jedrkiewicz Figurii lui Esop regăseşte, în toate ipostazele acestei biografii mitice, o unitate de structură profundă, expresia răsturnării ca valoare euristică şi ordonatoare, ca depăşire a negativului prin paradox şi ambiguitate asumată. «Trebuie să ne învăţăm să recunoaştem orice conotaţie a lui Esop ca element al paradoxului» (p. 73): expresie surîzătoare a categoriei de pharmakos pe care, în registru tragic, o exprimă eroii dramei atice, Esop este încarnarea paradoxului care fondează fabula ca atare, iar biografia lui pune în scenă peripeteia, răsturnarea, care exprimă mecanismul esenţial al fabulei înseşi. Figura lui Esop se revelă astfel ca paradigmă a genului literar a cărui creaţie i se atribuie; biografia, care părea a fi un vehicol neutru şi indiferent al fabulei, devine isomorfă acesteia, şi astfel se dă seama de întregul fenomenului literar al Esopicelor într-un mod pe cît de strict, pe atît de convingător.

Pe de altă parte, demersul autorului pune în lumină cu o remarcabilă pregnanţă şi relaţia între legendarul Esop şi alte figuri ale înţelepciunii paradoxale, de la Zamol-

[1] Stefano Jedrkiewicz, Sapere e paradosso nell' Antichità: Esopo e la favola, Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, Roma 1989

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

xis la Socrate și Diogene din Sinope (Esopo e la Saggezza, pp. 108—155); *arhetip al înțeleptului deghizat în ignorant care aduce cu sine revelația adevăratei înțelepciuni și prăbușirea falselor valori, Esop este întruparea unui oxymoron multiplu, «străinul autohton», «barbarul mai grec decît toți grecii», reunire a alterității și identității.*

Structura fondatoare a acestei biografii legendare — ambiguitate-bivalență-răsturnare — *se vădește a fi matricea explicativă a textului esopic, dictînd relația între actanți și pe cea între narațiune și morala fabulei. Analiza textuală a* corpus-ului *esopic* — *obiect al părții a doua,* Structură și stil al fabulei esopice *conduce către definirea nivelelor de semnificație: de la* semnul-povestire *cu sensul său narativ la* semnul-simbol, *cu sensul său simbolico-referențial (exprimat fie de replica finală, fie de enunțul non-narativ al moralei, fie de analogia cu contextul la care fabula se referă ca element al unei comunicări); de la narațiune și simbol se poate construi* semnul-alegorie *exprimînd o structură conceptuală proprie, cea pe care autorul o numește* rovesciamento-ambiguità-bivalenza *și care generează și fabula, și «aplicarea» ei într-un context de comunicare anume (v. p. 280—282). Analiza formală a fabulei conduce astfel către restituirea ei ca instrument specific de comunicare, a cărui funcție în cultura literară antică este examinată în ultima secțiune a cărții,* Fabulă și cultură. *Autorul identifică trei faze de circulație a povestirii esopice (o fază arhaică, în care fabula e implicată ca «povestire tradițională» în mediul oral al culturii și ca element contextual în mediul culturii scrise, funcționînd ca verigă a unui lanț de comunicare mai vast, la care contribuie cu propria-i funcție simbolico-referențială; a doua fază, inaugurată în sec. IV î.e.n. de culegerea de fabule a lui Demetrios din Phaleron, cînd fabula adaugă funcției de comunicare calitatea de obiect de studiu; a treia fază, în fine, inaugurată în sec. I e.n., cînd fabula devine element de inspirație al unor colecții poetice cu finalitate estetică și aspirînd să dea fabulei o formă care să-i confere o deplină demnitate «literară» (acesta este modul de existență a fabulei care dăinuie și azi) — (p. 227)*

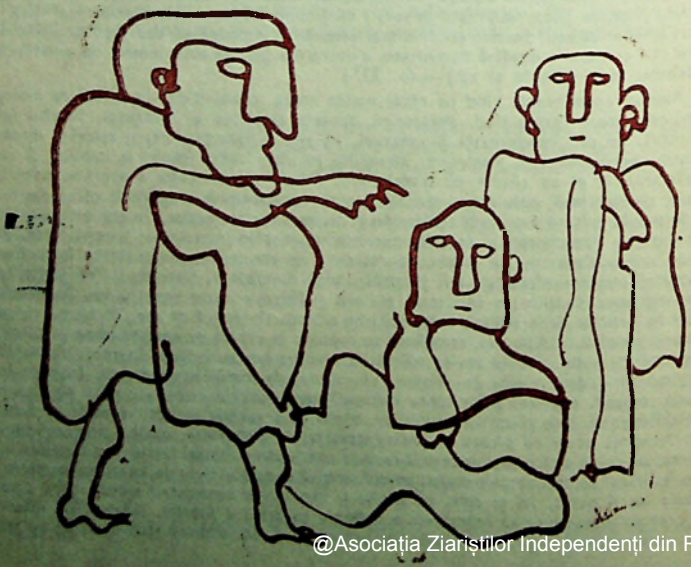
Autorul examinează, rînd pe rînd, aceste etape, pornind de la fabulă ca mesaj oral contextual (exploatînd, deopotrivă, funcția conativă *a limbajului, funcția lui* emotivă, *pe cea referențială și eventual, pe cea* metalingvistică) *și relevînd mecanismele persuasiunii și memorării mesajului pe care codul fabulei le implică. Și ca* performance, *și ca sistem de transmitere, fabula se dovedește a aparține culturii orale; ceea ce însă, cum demonstrează autorul, nu înseamnă numaidecît că se opune, ca formă de cultură populară, civilizației și normelor aristocratice. În realitate, fabula e cel puțin «recuperată» de cultura aristocratică prin intermediul poeziei epice, al liricii conviviale sau, mai tîrziu, al retoricii, în vreme ce teatrul reface întrucîtva contextul originar al răsturnării și ambiguității din fabulă, lărgindu-i pînă la limita absolută semnificațiile în interiorul culturii politice a democrației atice. Translația «de la politică la erudiție» exprimă, în schimb, începînd cu sec. IV î.e.n., criza culturii grecești tradiționale, manifestă ca ruptura în raport cu omogenitatea culturală generată de polis: fabula devine obiect de erudiție pentru cultura literară, dominînd cu proprille-i determinări ca element al culturii de masă: acest proces, încheiat în epoca romană, exprimă polarizarea culturală corespunzînd crizei societății politice a antichității: de unde și ambiția autorilor tardivi de a conferi calității «nobile» acestui gen receptat acum ca plebeu și rudimentar. Pe de altă parte, același proces fundamental de criză a structurilor cetății duce la constituirea fabulei într-o «anticultură», cu scenarii și actanți esopico-cinici, amară, critică și destructivă; în interiorul acesteia, fabula va fi putut, ici și colo, să devină și expresie a contestării sociale, fără însă ca această dimensiune să reprezinte o definiție generică a fabulei. Dimpotrivă, valoarea conservatoare a fabulei rezultă cu prisosință și din analiza sistemului de valori*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe care aceasta îl propune, și din analiza receptării fabulelor în diferite medii; pe de-altă parte, cum bine subliniază autorul, caracterul artificios al vulgarității cinice constă tocmai în apropierea de elemente populare ca polemică împotriva unei «culturi înalte» destul de bine cunoscute, ale cărei elemente și conținuturi sînt deviate și răstălmăcite *(p. 415). Ceea ce revine la a spune că nici contestația cinică nu e cu adevărat «populară», nici fabula nu e coextensivă cu o cultură antiaristocratică, ea situîndu-se, în fapt, în intersecția dintre cultura elitelor și cultura de masă.*

Această funcție mediatoare a fabulei ca formă particulară a rosturilor mediatoare ale paradoxului, ale polarității și analogiei, transcende dihotomia popular/elitar *și reînscrie fabula ca element autonom în contextul originar al civilizației antice.*

Schița noastră poate releva interesul itinerariului parcurs de Stefano Jedrkiewicz și complexitatea nivelelor la care abordează el problema; nu poate, însă, decît cel mult sugera desăvîrșita eleganță, claritate și strictețe cu care e scrisă această pasionantă carte. Fuziunea organică între demersul filologic tradițional și cele mai noi metodologii de investigație semiotică și naratologică, de antropologie culturală și de sociologie a culturii construiește o viziune coerentă, perfect disciplinată și firească, lipsită de ostentație și cu atît mai operantă și mai profundă. Minuția detaliului nu oprimă niciodată discursul, pe care un discernămînt sigur și o intransigență aparte a cunoașterii îl înzestrează cu amploarea perspectivei și cu fermitatea autentică a lucrului bine făcut. Cartea lui Stefano Jedrkiewicz are, neîndoios, toate calitățile unei cărți de referință în istoria culturii antice.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FABULA ÎNTRE ESOP ŞI SOCRATE

STEFANO JEDRKIEWICZ

Modele culturale în Athena clasică

O întrebare ce rezumă tot farmecul civilizației grecești și conține imboldul fundamental pentru a o studia din nou în profunzime mi s-a părut mereu aceasta: cum reușea Eschil să se facă înțeles de către stăpînul măgarului? Vreau să spun: ce putea înțelege, dintr-o tragedie de « dificultate obișnuită » a acestui dramaturg, pentru cuvintele cărula se tot confruntă exegeții, vărsînd fluvii de cerneală foarte neagră în încercarea de a clarifica sensul cutărui sau cutărui pasaj, importanța cutărei sau cutărei noțiuni (și mă gîndesc la problemele de interpretare conceptuală, nu la cele de reconstruire textuală) — ce putea înțelege, între miile de spectatori care umpleau teatrul ore întregi, țăranul atic venit la spectacol la Atena cu măgarul său și provizia sa de ceapă pentru o zi, cum ni-l descrie Ar istofan?

Să nu fie considerată o curiozitate oțioasă: aceast ă întrebare se naște din situația jenantă provocată de unele tendințe ale lumii contemporane. Fragmentarea cunoștințelor, incomunicabilitatea între diferitele circuite culturale, pauperizarea conceptuală și a gustului în cazul « marelui public » găsesc o perversă simetrie în îndîrjirea cu care « intelectualii » sînt capabili să-și concentreze privirea asupra propriului ombilic. Dar « cultura » nu poate fi dezmembrată în două părți, una pentru « consumul de masă » iar cealaltă pentru a fi contemplată de noii Buddha. O cultură care nu își propune să fie universală, al cărei promotori și responsabili nu își asumă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

riscul de a vorbi tuturora, pune sub semnul întrebării însăşi raţiunea sa de a fi. Procesul trebuie să fie circular şi să pună în legătură pe cel care dă cu cel care primeşte, pe cel care solicită opera cu cel care o creează. În ce mod? Iată valoarea precedentului istoric, iată învăţătura mereu validă a grecilor antici: cum se înţelegeau Eschil şi ţăranul?

Cetăţenii Atenei din sec. V î.e.n. (sclavii, străinii şi femeile fiind, după cum se ştie, discriminaţi în felurite chipuri) nu formau desigur o unitate nediferenţiată, şi mai puţin o comunitate perfect egalitară, în care toţi să dispună de identice « instrumente culturale ». Chiar dacă diferenţele nu erau poate atît de mari cît putem crede la prima vedere, « provincialul » din Acarnion sau Maraton nu muncea şi nu trăia — deci nu gîndea — exact ca Cimon sau Pericle, nici ca un orăşean pierde-vară precum Socrate şi deci nici ca un prăvăliaş din Kerameicos sau un vîslaş din Pireu. Fireşte, toţi aceştia aveau un enorm avantaj în înţelegerea dramei atice, faţă de filologul clasicist din era modernă: trăiau în epoca în care drama însăşi era creată, fuseseră spectatori direcţi ai reprezentării ei şi, cu mai mare sau mai mică intensitate, participau la întrebările la care dramaturgul încerca să răspundă şi pe care cercetătorul de azi încearcă să le reconstitue. Între cetăţenii cu drepturi depline ai *polis*-ului exista în plus o anumită comunitate de interese şi de puncte de vedere, un puternic sentiment de solidaritate comunitară, credinţe ancestrale, şi, fireşte, superstiţii şi prejudecăţi comune. Dar trebuia să existe şi instrumente culturale specifice — capabile de circulaţie cît mai largă în sistemul de comunicare mai ales oral constituit de către *polis* — care făceau într-o anumită măsură accesibile marelui public acele « creaţii elaborate », ce puteau să se şi opună noţiunilor tradiţionale, în general acceptate. Care au putut fi aceste elemente ale unui patrimoniu colectiv, deschise celor mai mulţi, în măsură să conjuge « înalta cultură » şi « mentalitatea populară », speculaţia în formă teatrală şi înţelepciunea « folclorică », şi să servească astfel drept minim numitor comun cultural?

Unul din aceste elemente — îl propunem în paginile următoare — a putut fi constituit de fabulele esopice. Fabula este într-adevăr o « formă folclorică » dar şi un gen literar al Antichităţii. Din acea epocă pînă în ziua de azi el a păstrat de altfel trăsăturl distinctive precise: povestiri incisive de fapte ale unor agenţi nu umani dar umanizaţi; o meditaţie finală, « morala », care ţîşneşte cu forţa evidenţei; invocarea figurii unui izvoditor mitic, Esop; referirea la feluri de a fi ale animalelor, cu deosebită predilecţie pentru unele, pentru a ilustra tot atîtea feluri de a fi ale oamenilor; şi prin urmare capacitatea de a exprima în termeni accesibili « adevăruri » învestite şi cu prestigiu filozofic. Stimulînd pe oricine la o reflecţie nesuperficială, fabula s-a prezentat ca instrument de comunicare universală.

Fabula a dobîndit cu adevărat funcţia sa apodictică şi valorizarea sa semantică în acel context foarte caracteristic al Atenei clasice; « tradiţia esopică » va continua să se elaboreze de-a lungul întregii Antichităţi prelungindu-se pînă în zilele noastre. Am încercat în altă lucrare (*Cunoaştere şi paradox în Antichitate: Esop şi fabula*, Roma, 1989) să explic caracteristicile structurale şi semantice ale acestui tip de povestire cu funcţia sa culturală; dar la începuturile afirmării sale stă tocmai folosirea ei în acel deosebit sistem de comunicare în care un Eschil, scriind de pildă *Agamemnon* cu toată complexitatea sa şi îndrăzneala de expresie şi de inovaţie intelectuală, îi avea în vedere pe ţăranul care urma să-şi părăsească pentru două sau trei zile via şi măslinii spre a veni la teatru.

Paginile care urmează vor tocmai să reconstituie acest mod de acţiune al fabulei, forma concretă de « omogenizare culturală ». Ele nu sînt extrase din opera mai sus citată, ci îi sintetizează una din analizele fundamentale, şi sînt cu deosebire dedicate cititorilor *Secolului 20*.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

STEFANO JEDRKIEWICZ

Platon şi fabulele esopice

Limba individuală a filozofului Platon este limba vie a societăţii atice a vremii. Cuvîntul încredinţat prin scris *Dialogurilor* reproduce, în limita posibilului, discursul oral, iar cercetarea filozofică se desfăşoară în limbajul cotidian, acelaşi ca cel al poeţilor comici [1]. Memoria furnizează citări de fragmente literare, parte integrantă a culturii personale; subiectele cele mai grave pot fi introduse de locuţiuni familiare; proverbe şi expresii curente se întîlnesc la tot pasul. Nu poate, deci, surprinde apariţia unor scurte povestiri care amintesc de genul «fabulei esopice» sau sînt în mod explicit numite astfel. Esop şi plăsmuirile sale se bucurau, după cum se ştie, de vastă popularitate în Atena secolelor V şi IV î.e.n. [2]: aici circulă povestiri scurte despre animale, plante, obiecte, fiinţe umane sau divine din care se desprinde un sens alegoric. Folosirea acestor naraţiuni e sporadică în dialogurile platonice: însă, acolo unde se manifestă, încearcă în mod evident să obţină un anumit efect expresiv.

Ne propunem, prin descrierea modalităţilor de apariţie a fabulelor esopice în proza platonică, să realizăm o mai bună cunoaştere a acestor fabule; şi, mai precis, atît a *structurii* lor, a principiului dinamic al naraţiunii, cît şi a *funcţiei* lor *culturale*, aşa cum puteau fi încă din perioada în care Platon a învăţat să se exprime: finele secolului V atic, epoca lui Socrate şi a sofisticii. Fabulele care apar în *Dialoguri* se împart în două categorii: cele la care se trimite aluziv şi cele povestite în întregime, avîndu-i drept autor pe Platon însuşi.

Fabulele sînt indicate ca αἶνοι *(Phaidon*, 60b), potrivit uzului care îşi are originea în Hesiod; sau ca μῦθοι, termen mai amplu care se referă la o enunţare de fapte atît reale cît şi imaginare *(Phaidon*, 60c; *Alcibiade* I, 123a); şi în sfîrşit poate fi folosit şi termenul mai general de λόγος [3].

Unele aluzii sînt atît de frecvente încît nu ştii dacă presupun existenţa unei anumite fabule, sau dacă folosesc o expresie ce va găsi, ulterior, dezvoltare într-o anumită naraţiune [4]. Cînd în *Phaidros*, ca să ne limităm la două exemple, Socrate

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

precizează, cu obișnuita ironie, că « precum lupii îi iubesc pe miei, astfel amanții îl adoră pe copil » (241c-d), sau recunoaște că « este drept a expune și rațiunile lupului» (272 c-d), ne aflăm în fața folosirii personale a unor feluri de a spune curente sau în fața unor citate, neexplicite, din fabule esopice deja existente? În acest caz, am putea vedea aici o aluzie la P41, unde lupul pretinde să-l convingă pe cîinele ciobănesc, ivit pe neașteptate, că el nu face decît să-l « mîngîie » pe mieluțel; precum și un ecou al celebrei P155, unde « argumentele lupului » apar drept simple pretexte pentru a-și devora mielul: « și chiar dacă reușești să te justifici bine, nu te voi mînca? » (analogă este P16) [5]. Va fi de ajuns să reamintim aici, « dimensiunea vorbită » a stilului lui Platon.

Alte aluzii, avînd în vedere contextul, par a se referi la personaje din fabule, nu la o povestire anume. În *Republica* (365c), gazda ateniană afirmă că « iluzoria perspectivă a virtuții », care urmează a fi prezentată, va trebui să fie astfel construită încît să o pună în încurcătură chiar și pe « vicleana și versatila vulpe a preaînțeleptului Arhiloh ». Cu alte cuvinte, aici este vorba de a construi acel *non plus ultra* al aparenței înșelătoare, înșelătoria absolută, în stare să apară ca realitate pînă și înșelătorului prin excelență, vulpea. Tocmai Arhiloh este cel care concepe, în cultura greacă, arhetipul caracteristicii vulpești al lui μῆτις [6], șiretenia practică victorioasă în competiție (și e relevant faptul că nu totdeauna se poate reconstitui, din fragmentele poetului ajunse pînă la noi, desfășurarea fiecărei fabule în parte). Dar aluzia lui Platon nu dovedește numai cunoașterea fabulelor lui Arhiloh, ceea ce nu este deloc ieșit din comun la un atenian născut în secolul V î.e.n. (reminiscențele din Arhiloh abundă în comediile lui Aristofan); dovedește și în ce măsură el a captat unul din mecanismele eficace ale tematicii fabulistice, cel al « înșelătorului înșelat » [7]. Acest fenomen al răsturnării, care proiectează în cursul narațiunii un anumit personaj într-o atitudine sau într-o situație antitetică celei inițiale, este tipic fabulei esopice [8]. Că acest lucru este familiar lui Platon, o dovedește similitudinea folosită în *Legile* (906d): zeii care i-ar lăsa nepedepsiți pe ticăloși, acceptînd să fie corupți de ofertele acestora, ar fi precum cîinii de pază care ar accepta de la lupi o mică parte din pradă, lăsîndu-le, în schimb, turma. Tranzacții asemănătoare sînt descrise, între cîini și lupi, în P153 și P242. Aici este implicită referirea la transformarea antitetică a paznicului turmei în agresor, sau complice al acestuia. În forma specifică pe care-o la, în fabulele unde apare, triada lupi-turmă-cîini de pază apare difuză la Atena încă în secolul V î.e.n.; o dovedesc nu numai aluziile platonice menționate aici, dar și, dacă este demnă de încredere, mărturia lui Xenofon cum că Socrate i-ar fi povestit prietenului Aristarh fabula cîinilor ciobănești: inutili, în comparație cu oile care dau lînă și lapte, cîinii sînt « neproductivi », în aparență, dar în realitate sînt apărători ai turmei și merită deci să fie bine hrăniți *(Amintiri despre Socrate*, II, 7, 13). Alt indiciu de familiaritate cu răsturnarea de situație caracteristică fabulei este anecdota pe care Socrate o povestește în *Teetet* (174a), despre Thales, care, pentru că privește la stele, nu vede pămîntul pe care calcă și cade în puț. Aceeași povestire o întîlnim de altfel în colecțiile esopice anonime (P40).

Acum apare posibilă punerea în legătură a textului platonic cu o fabulă bine determinată. În *Cratilos* se angajează o discuție semantico-etimologică: odată încheiată cercetarea etimologiei unor nume de obiecte fizice (foc, apă, etc.), Hermogene îi cere lui Socrate să purceadă la examinarea noțiunilor de φρόνησις, σύνεσις, δικαιοσύνη (411a). Prompta autoironie socratică: « de vreme ce am îmbrăcat pielea leului, nu-mi este îngăduit să mă înspăimînt », presupune una dintre fabulele în care cel ce își pune pielea fiarei e măgarul, care răspîndește groaza în jurul său. Astfel se petrec lucrurile în P358, transmisă ca parafrazare de Babrios, și în P188; dar dintr-o dată falsa aparență dispare și măgarul trebuie să înfrunte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sau reacția violentă sau batjocura celorlalți. În P358, pielea este smulsă de vînt; în P188, măgarul se demască singur, în încercarea de a o speria și pe vulpe, nici mai mult nici mai puțin decît scoțînd răgete. Răsturnarea în primul caz este indusă, în al doilea e autentică; măgarul și-a luat un rol care nu i se cuvine: însăși natura lui îl dă de gol. Firește, Socrate știe foarte bine, în schimb, că și-a asumat o sarcină perfect adecvată propriilor forțe; într-adevăr, după ce a discutat cuvintele ce l-au fost propuse, trece să examineze termenii γνωμμ și ἐπιστήμη.

Pînă acum Esop nu a fost niciodată menționat de Platon. Dar în *Alcibiade* I (123a) iată-l pe Socrate referindu-se explicit la fabulist ca model. « La fel cum vulpea l-a spus leului, în fabula lui Esop », se văd urmele bogăției care intră în Sparta, nu și cele care ies de acolo: Sparta înghite totul. Fabula obiect al aluziei este P142: în ea îl vedem pe leul îmbătrînit și slăbit recurgînd la stratagema de a se preface bolnav, pentru a atrage în grota sa animalele neștiutoare și a le devora. Doar vulpea se salvează: a înțeles înșelătoria. Replica finală a vulpii: « aș fi intrat, dacă nu aș fi văzut urme de intrare, dar niciuna de ieșire », este parafrazată în dialogul platonician. Această fabulă demonstrează cum o vicleniе poate da singură greș, tocmai din prea mult succes. Șiretenia leului a funcționat de minune: nici un singur animal nu a avut bănuieli, la apel, nici unul nu a scăpat din peșteră, nu există urme spre exterior. Dar tocmai această circumstanță o face pe vulpe să deducă (paradigma vicleniei am văzut-o): « cine intră nu mai iese ». Ar fi ajuns o singură urmă « de ieșire » pentru a sugera constatarea: « cine intră, poate să și iasă ». În succesul deplin al stratagemei leonine stă deci posibilitatea insuccesului, dacă adversarul e un bun observator, precum vulpea. Înțelesul alegoric autentic al P142 este deci că tocmai pozitivul generează negativul; revine și aici noțiunea răsturnării: absolutul nu există, orice posesiune, orice victorie, tocmai în virtutea a ceea ce îi constituie tăria, se poate transforma în diminuare, în înfrîngere. Apărătorul poate fi pervertit în opresor; înșelătorul se poate trezi înșelat; orice posesiune pozitivă e relativă.

Care este contextul imediat, în dialogul platonician, al aluziei lui Socrate la fabulă? Socrate vrea să-i demonstreze lui Alcibiade relativitatea bogăției și puterii ateniene față de cea spartană (122 d-e) și a celei spartane, la rîndul ei, față de cea persană (123b). Asta face parte dintr-un efort de persuasiune mai amplu, care urmărește să-l convingă pe Alcibiade că nu e potrivit să fie conducător al atenienilor, dacă nu se supune mai întîi unui proces de desăvîrșire: și care, în acest scop, arată că Alcibiade însuși nu poate rezista comparației cu regele spartan sau cu cel persan, nici în privința bogăției, nici a puterii, nici a înțelepciunii. În acest context, prin urmare, de demonstrație dialectică a relativității unei stări de presupusă superioritate, Platon îl citează pe Esop. Dacă fabula esopică este, efectiv, o narațiune care se dezvoltă pe principiul intern, implicit, al răsturnării situației inițiale — cum converg în a indica toate exemplele aduse pînă acum — menționarea formală a lui Esop ar putea să nu fie întîmplătoare. Concepea Platon structura fabulei esopice ca pe o dialectică ce operează o răsturnare?

Structura fabulei esopice

Se cuvine să arătăm mai întîi că această concepție despre fabula esopică nu a fost niciodată enunțată explicit în antichitate [9]. Aristotel, care pentru prima dată teoretizează în privința aceasta (*Retorica*, II, 20, 1393a) nu spune ce sînt acei λόγοι Αἰσώπειοι: se limitează să îi deosebească de Λιβυκοί (fără să precizeze în ce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constă deosebirea), și să adauge la clasa amplă de λόγα pe cea de παραβολαί, pentru a forma categoria mai cuprinzătoare de παραδείγματα , cea a instrumentelor analogice. Se admite că fabula tratează subiecte fictive, vădit « imposibile » (animale care dialoghează cu oamenii sau între ele, etc.); se subînțelege că ea este alegorică, adică generatoare de analogie. Dar care este tipul de subiect pe care fabula îl dezvoltă, complexul de semnificații pe care ea poate să le înmănuncheze, structura ei semantică, nu ni se spune. Definițiile retorilor posteriori nu sînt mai lămuritoare; se repetă că fabula este o « vorbire prefăcută care redă lucruri adevărate »: μύθός ἐςτι λόγθς φευδὴς εἰκωνίζων ἀλήθειαν (Theon, *Progymn.* 3; Aphthon., *Progymn.* 1), în intenția de a-i surprinde astfel aspectul alegoric ce derivă din acțiunea declarat fantastică. Și se dă mai ales atenție modalităților de folosire a fabulei în discurs (cfr. Aristotel), sau mai tîrziu, în învățare (cfr. de ex., Hermong., *Progymn.* 1; Nicolaus, *Progymn.* p. 9—11 Felten). De altfel, nici Platon nu se îngrijește cîtuși de puțin să dea o definiție explicită și coerentă a fabulei. Dar că el poseda o solidă noțiune a acesteia, o dovedește tocmai celebrul pasaj din *Phaidon*.

Lui Socrate în temniță abia i-au fost scoase lanțurile; masîndu-și picioarele amorțite, el spune prietenilor care tocmai sosiseră că sentimentul său inițial de durere se transformă în senzație plăcută. Mirat, Socrate comentează: « ce lucru ciudat pare, dragi mei, ceea ce oamenii numesc plăcere ! și ce minunată este natura sa în relație cu ceea ce pare a fi contrarul său, durerea ! » (60b) [10]. Iată identificată o situație care este premiză a contrariului ei: un proces de răsturnare perfectă. Dar noțiunea de răsturnare se leagă aici cu o alta, complementară și inseparabilă: ambiguitatea unui rezultat pe care activitatea umană vrea să-l obțină. « E adevărat, acestea două (plăcerea și durerea) nu se-ntîlnesc în același timp în om, dar dacă cineva urmărește pe una din ele și o dobîndește, va fi întrucîtva silit să primească și pe cealaltă, etc. » *(ibidem)* [11]. Cu alte cuvinte: obiectivul propus implică necesarmente și propriul contrar; dacă se urmărește obținerea a ceva pozitiv, se va obține și negativul său. E greu de găsit un enunț mai precis al ambiguității unei valori, înțeleasă ca *telos* al acțiunii, și, în mod corespunzător, al bivalenței acțiunii menite să o obțină.

Iată dezvoltate, în desăvîrșită ordine logică, unele concepte care conotează un anumit aspect al acțiunii umane. Punct de plecare este recunoașterea ambiguității, adică a concomitenței dialectice, chiar dacă nu simultane, a unor contrarii în același fenomen. Și nu la altceva se referă fabulele esopice pe care le-am auzit citate de Platon, și la fel acele aluzii speciale pe care el le-a inserat în chip felurit în discurs. E cu totul normal, deci, ca, fiind cele două valori opuse, plăcere și durere, « întocmai ca două lucrări strîns legate la cîte un capăt al lor », Socrate să recunoască în această situație subiectul ideal al unei fabule esopice: « dacă Esop ar fi cugetat la aceasta, ar fi făcut o fabulă » (60c) [12]: pentru că cele două erau în permanentă gîlceavă, divinitatea, nereușind să le concilieze, le-a legat capetele împreună: astfel încît cine se apropie de una, trebuie să stea aproape și de cealaltă.

Acest pasaj din *Phaidon* conține cea mai precisă indicație posibilă a semnificației specifice pe care o poate exprima o fabulă esopică. În primul rînd este enunțată structura conceptuală « răsturnare-ambiguitate-bivalență »; apoi e construită, cu concizia cerută pentru a pune în evidență structura alegorică, istoria însăși. Procedeul narativ-semantic astfel tradus în act este în mod explicit considerat a fi tipic pentru Esop. Platon prezintă scurta povestire drept creație a lui Socrate; dar o prezintă deopotrivă drept creație elaborată în tipica manieră esopică. Sintem aici în prezența unei etiologii, formă specifică de povestire, bine reprezentată în colecțiile de fabule anonime, care vrea să explice un fapt ciudat sau curios (Ὡς ἄτοπον, începe Socrate) atribuindu-i o geneză mai mult sau mai puțin fantastică [13]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Însă ceea ce poate demonstra exemplul lui *Phaidon*, nu este atît faptul că fabula a fost «la origine» etiologică [14]; ci că ea este provocată de prezența constatată a unor antinomii în real, a unor fenomene cu caractere contradictorii: că ea, altfel spus, adoptă ca materie situații în care se îngemănează răsturnarea, valorile ambigue, acțiunile bivalente. Pornind de la acest prototip, ideal din secolul V—IV, reelaborat de un Platon căruia îi era familiară fabula, putem recunoaște structura autentică a fabulelor esopice, așa cum ni le-au transmis pînă în zilele noastre colecțiile anonime.

Va fi oportun să prezentăm aici unele considerații mai abstracte, care vor putea fi verificate de oricine are în memorie cîteva exemple de fabulă anonimă. S-a spus că, ori de cîte ori într-o anumită istorie pozitivul generează negativul (sau viceversa, ca în exemplul din *Phaidon*) iar succesul poartă în sine germenul insuccesului, atunci rezultatul la care ținește acțiunea, *telos*-ul său, valoarea pe care am vrut s-o obținem, are caracter ambiguu: reprezintă în fapt, în totalitatea implicațiilor sale, atît un avantaj, pentru subiectul acțiunii, cît și un prejudiciu; este binefăcător pentru a deveni dăunător, favorabil pentru a se converti în defavorabil, bun pentru a face rău. În *Phaidon* se pornește de la o trecere de semn opus, de la plăcere la durere: însă dialectica, se spune clar, e totdeauna reversibilă. Răsturnarea situației implică ambiguitatea valorii considerate ca *telos*; ambiguitatea și răsturnarea postulează, la rîndul lor, bivalența acțiunii, a acelei acțiuni care, promotoare a pozitivului, sfîrșește prin a instaura negativul. Leul ar reuși să-și devoreze vulpea... dacă nu și-ar fi devorat deja toate celelalte animale ademenite în peșteșcă (P142); măgarul ar înspăimînta-o și pe vulpe... dacă pentru a face asta nu s-ar apuca să ragă (P188); oile ar fi devorate de lupi... dacă ar reuși să se «elibereze» de «parazitarii» lor apărători (Xenofon, *loc. cit.*); Thales cade în puț pentru că privește stelele (nu poate privi, în asemenea poziție, pămîntul pe care calcă) (P40), și așa mai departe. Semnificația alegorică a fabulei esopice ca atare constă tocmai în cele trei concepte menționate mai sus. *Fabula* esopică — gen literar — vrea să exprime mesajul fundamental că realitatea e ambiguă. Fabulele esopice luate în mod individual, ca narațiuni de cazuri particulare, ilustrează ambiguitatea anumitor situații sau relații. În acest scop funcționează în mod strălucit aducerea pe scenă a unor personaje care îndeplinesc acțiuni «imposibile» (animale cuvîntătoare, abstracțiuni, precum Plăcerea și Durerea, cărora li se conferă o anatomie, etc); se reprezintă astfel o acțiune declarat abstractă, care prin urmare nu are valoare în sine, ci semnifică altceva. Acțiunea reprezentată în fabulă este astfel «mecanicamente alegorică» [15]. Alegoria autentică emană direct din povestire; semnificația însăși, mai mult sau mai puțin moralizatoare care este inserată în epimituri (adesea mult mai tîrzii față de narațiunea propriu-zisă, sau pastișe, sau în contrasens) [16], nu este, în cel mai bun caz, decît o specificare particulară a ei, posibilă dar nu necesară.

Nu e de mirare că celelalte două fabule inventate de Platon urmează aceeași schemă conceptuală. Istoria «Greierilor» se găsește în *Phaidros* (259b-c); cea despre originea lui Eros, povestită lui Socrate de către Diotima, în *Banchetul* (203b-e).

Fabula greierilor este și ea o etiologie: crearea fantastică a insectelor e narată de Socrate pentru a explicita capacitatea acestora de a țîrîi neîntrerupt. Mai de mult, unii oameni, fascinați de apariția în lume a Muzelor, uitară de dragul cîntului să mai mănînce și să bea, așa încît muriră. Atunci fu creată o rasă anume, în stare să se lipsească de mîncare și băutură pentru a se putea dedica în întregime cîntului: tocmai ei, greierii. Se încadrează în «genul esopic», așa cum a fost aici definit, această povestioară? O părere pozitivă se întemeiază pe prezența mai multor alte etiologii analoge în colecții [17]; însă hotărîtoare este constatarea că narațiunea e motivată de necesitatea de a explica bivalența și ambiguitatea noțiunii unei existențe fără suport material. Extazul «oamenilor melomani» se răstoarnă în moarte prin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

inaniție; astfel cine urmărește « cîntul », cine ascultă Muzele, într-un cuvînt, cine se dedică vieții contemplative e constrîns în același timp să neglijeze comoditățile materiale: această pierdere e condiția acelui cîștig, pozitivul înțelepciunii se dobîndește prin negativul unei existențe incomode. Socrate va preciza acest lucru puțin mai tîrziu: cunoașterea costă trudă; trebuie, dacă vrei să continui cercetarea, să știi să reziști moleșelii orei celei mai calde: ὀν καθσδητέον ἐν τῇ μεσημβελᾳ (259d).

Povestea zămislirii lui Eros este a treia etiologie inventată de Platon. *Penia* (Sărăcia) izbutește în taină să albă un fiu de la *Poros* (Expedientul, Resursa) în timpul petrecerii pentru nașterea Afroditei (Poros e la rîndul său fiul lui Metis, înțelepciunea practică știind să acționeze și prin răsturnare: urmele vulpii nu sînt departe). Iată-l născut pe Eros, care o însoțește pretutindeni pe Zeiță, fiind conceput în ziua nașterii ei, și care reunește în sine caracterele antitetice ale părinților. El este, din partea mamei, sărac, grosolan, dur; doarme pe pămînt, sub cerul liber. Din partea tatălui, e însă dotat cu spirit foarte viu, curiozitate nepotolită, dorință de frumos: cercetător al înțelepciunii (φιλοσοφῶν), e capabil de orice vicleșie (σοφιστής) pentru a-și atinge ținta. Scopul povestirii este prezentarea lui Eros ca ființă fundamental ambiguă: regăsim aici subiectul prin excelență al fabulei esopice. Eros este bineînțeles o alegorie personificată, o valoare bine cunoscută ca mobil al acțiunii umane; Platon are grijă să pună în evidență caracterele antitetice ale acestei valori, ambiguitatea fundamentală. În Eros, negativul, lipsa congenitală, ereditatea de la Penia sfîrșesc prin a genera pozitivul, prin a îmboldi continua căutare a frumuseții, care la rîndul său este ereditatea de la Poros. Natura lui Eros este de aceea daimonică, adică în perpetuă ambiguitate între uman și divin, și se constituie într-adevăr în trei perechi de antinomii: muritor/nemuritor, sărac/bogat, ignorant/înțelept (203d-e, 204a). Existența acestui daimon e descrisă ca o continuă încercare de a converti mizeria în bogăție, renunțarea în cucerire, dezolarea în frumusețe: încercare pururea reluată, tocmai pentru că nu e niciodată satisfăcută.

Ori de cîte ori inventează o fabulă, Platon exprimă deci ceea ce va rămîne alegoria autentică a fabulei esopice anonime. Se poate observa, firește, că răsturnarea merge la Platon de la negativ la pozitiv, în timp ce în colecții, în genere, chiar dacă nu exclusiv, curentul trece în sens contrar (această inversiune de polaritate, această precumpănire a pesimismului asupra optimismului atestă influența posterioară a mentalității cinice asupra fabulelor esopice [20]). Fabula ca instrument semantic deosebit, recunoscut de Platon ca specific lui « Esop » (personaj istoric sau figură mitică, este aici nerelevant), nu apare nicidecum întîmplător în dialogurile filozofului. S-a văzut deja că aluziile sau citatele referitoare la fabule esopice preexistente, sau la teme și personaje fabulistice binecunoscute, în Atena timpului, apar în contexte în care alegoria exprimată de fabula în chestiune coincide cu semnificația globală a discursului în noțiunile de răsturnare, ambiguitate și bivalență. O scurtă revenire la contextul mai amplu al fabulei inventate în *Phaidon* va putea arăta pînă unde merge coincidența în profunzimea gîndirii platonice.

Fabulă și analogie

Phaidon este în întregime străbătut de ambiguitatea situației, de răsturnarea sentimentelor și a valorilor. Prietenii lui Socrate, de îndată ce îl văd, se află într-o stare sufletească contradictorie: nu știu dacă să se bucure sau să se îndurereze, dacă să rîdă sau să plîngă (59a). Ironia lui Socrate îi face să rîdă pe Simmia, care nu prea ar avea chef de asta (64a-b); și tocmai condamnatul la moarte este cel care îl

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

încurajează, în mod paradoxal, pe cei ce rămîn în viață (de ex., 84e—85a). Alegoria fabulei despre « Plăcere și Durere » exprimă o concepție asupra realului structurat în perechi antinomice; acest lucru este dezvoltat, puțin după aceea, în cursul unei analize speciale: orice ființă generată este generată de propriul contrar (70—72). Reintră astfel în acțiune principiul dinamic al răsturnării, apărut deja în prezentarea non-filozofilor « curajoși din frică » și « cumpătați din necumpătare » (68d-e; 69a). Acesta este valabil pentru lucrurile generate: lucrurile-în-sine însă sînt permanente, nu admit în structura lor un contrar; Simmia poate fi « mare », față de Socrate, și « mic », față de Phaidon, adică « bivalent », însă mărimea, ca lucru-în-sine, nu poate participa la micime, și viceversa. Platon opune astfel univocitatea constitutivă a ideilor ambiguității fundamentale a obiectelor existente (102—103): ambiguitate care găsise o perfectă alegorie în acea fabulă pe care Esop ar fi putut să o compună, dacă ar fi cugetat la asta. Fabula esopică narată de Socrate nu e deci un simplu expedient discursiv: este un scurt enunț care exprimă cu maximă precizie o judecată platoniciană fundamentală asupra structurii fenomenicului. Dar mai este o a doua rațiune pentru folosirea fabulei în acest context special: și anume insistența în *Phaidon*, asupra analogiei ca instrument, dacă nu cu deplin prestigiu dialectic, cel puțin cu foarte înaltă eficacitate retorică; capabil, cu alte cuvinte, dacă nu să construiască adevărul raționamentului, cel puțin să deschidă cale deplinei lui înțelegeri de către ascultător. Socrate a recurs deja la analogie comparîndu-l pe sinucigaș cu sclavul care fuge (62b-c); Simmia și Cebète utilizează același procedeu. Corpul este o liră, sufletul îi este acordul (85e—86d); precum mantia care trece de la proprietar la proprietar, sufletul transmigrează de la un corp la altul (87b). În gura interlocutorilor lui Socrate, analogia rămîne la jumătate între artificiul retoric și elaborarea dialectică alegorică; ea este o manifestare a gîndului *în fieri*, nesigură și confuză, o încercare de a clarifica pentru ei înșiși ceea ce se urmărește a prezenta: într-adevăr, Socrate nu întîrzie să respingă exactitatea celor două analogii făcute, și deci semnificațiile speciale puse în joc (93—94; 95—96). Nu vă încredeți în analogie ! încheie Socrate; e un instrument de gîndire eronat (92d). Asta nu-i împiedică pe Socrate să se folosească de analogie în cursul argumentării sale. Mai întîi se servește de ea pentru a rezuma motivele dezacordului său radical cu modelul de explicare a fenomenelor propus de Anaxagora, luîndu-i chiar pe individul fizic Socrate drept termen de comparație (98c). Revine la metaforă, apoi, pentru a da seama de impulsul care l-a determinat să cerceteze principiul cauzalității în univers; cum riscă să orbească cei care privește fix soarele în timpul eclipsei, « m-am temut că îmi orbește în întregime sufletul vrînd să privesc direct lucrurile cu ochii și să încerc să le prind cu fiecare din simțuri » (99d-e); de unde recurgerea la concepte pentru cercetarea realului. Socrate admite totuși că această ultimă metaforă nu este întrutotul apropriată (100a-b); înțelegerea conceptului, într-adevăr, nu furnizează o imagine « mai bună » a lucrului real, ci ceea ce se poate numi modelul normativ al lucrului însuși [19]. *Phaidros* pare că delimitează riguros potențialitățile analogiei; ca enunț ce afirmă asemănarea dintre două aspecte diferite ale realului, și se servește de unul ca model al celuilalt, alegoria apare ca un procedeu pur retoric: retorica este într-adevăr arta de a face să apară asemănător, în limitele posibilului, totul cu totul (261e). Tocmai aici se află rădăcina erorii prin analogie: greșala se insinuează în raționament prin asemănări înșelătoare (262b). Retorica are într-adevăr drept scop convingerea, nu adevărul (272d).

Dar se poate vorbi prin imagini și pentru a ajunge la adevăr. Aceasta este premiza pe care Alcibiade se simte dator să o dezvolte în *Banchetul* (215a-b), înainte de a face portretul lui Socrate ca satir, portret pe care nimeni, nici măcar cel interesat, nu încearcă să-l respingă. Dar chiar neluînd în seamă oscilațiile interne ale lui

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Platon, imagist împotriva voinței sale [20], o funcție expresivă coerentă poate fi ușor recunoscută fabulelor esopice, rememorare ori inventate, în limbajul filozofului. Asemănătoare în această privință istoriilor care sînt povestite copiilor (dotate cu eficacitate pedagogică întrucît sînt falsuri nu lipsite de elemente adevărate: *Republica*, 377a), fabulele atrag atenția ascultătorului asupra anumitor aspecte, cele problematice, ale realului. Nu degeaba anamneza este pusă în mișcare de constatarea asemănătorului și a deosebitului (*Phaidon*, 74a; *Phaidros*, 250a) [21]: exprimînd caracterul contradictoriu al experienței lumii sensibile, fabulele esopice se califică drept « indicatori de probleme »; iar problemele vor genera și orienta cercetarea regulilor autentice de organizare a naturii [22]. Fabulele esopice au asumat deja aici ceea ce va fi funcția lor culturală pînă în zilele noastre: a demonstra, printr-o alegorie imediată, neadecvarea judecăților confuze, a stimula critica (o formă specifică a căreia este satira), a promova meditația asupra realității date [23]. Problematica fabulei este, de la Fedru încoace, esențialmente morală: la Platon surprindem capacitatea « esopică » originară de a te întreba despre orice tip de fenomen.

Fabulele esopice și cultura antică din secolul V î.e.n.

Cum și-a însușit Platon acest mod specific de a-și pune întrebări? Aristotel consideră fabulele drept instrument, nu de cercetare, ci doar de persuasiune. Λόγος Αἰσώπειος și παραβολή, din care fac parte « paralelele socratice », constituie categoria exemplelor fictive, la care se alătură exemplele istorice; genul exemplelor, sau probe analogice (παραδείγματα), se opune la rîndul său raționamentelor (ἐνθυμήματα) în cadrul probelor comune (*κοιναῖ πίστεις*) (*Retorica*, II, 20, 1393a-b). Cunoașterea pe care o are Aristotel despre fabula esopică e independentă de tradiția platonică [24]; totuși, el atribuie fabulei și paralelei socratice o rădăcină comună, pe care Platon n-ar fi refuzat-o: capacitatea de το ὅμοιον ὁρᾶν, a vedea analogille, capacitate care se rafinează în exercițiul cercetării filozofice (1394a). Și pentru Aristotel, deci, fabularea esopică trimite la filozofare [25]. Și într-adevăr, ca orice enunț lingvistic, o anumită fabulă poate îngemăna mai multe semnificații; poate fi înțeleasă în cheie morală, satirică, etiologică; poate fi tradusă în tot atîtea propoziții nemetaforice cîți sînt ascultătorii, fiecare avînd dreptul de a desprinde din litera narațiunii și din recunoașterea alegoriei autentice exprimate acea deosebită « semnificație secundă », aplicată într-o circumstanță sau alta, pe care el o va considera mai potrivită. Firește, ceea ce va face posibil și necesar fie chiar și acest minim act de interpretare este însăși împrejurarea că nuda structură conceptuală care guvernează fiecare peripețe esopică luată în parte este construită pe noțiunile de ambiguitate a unei valori, bivalență a unei acțiuni, răsturnare a unei situații. A ști să recunoști alegoria autentică a fabulei esopice echivalează cu a ști să recunoști modul specific în care o anumită fabulă spune că existența e problematică. Și tocmai facultatea de a opera această recunoaștere se introduce în cultura Atenei din sec V î.e.n., modificînd-o în mod radical. Într-un astfel de context, fabula esopică, ca tip de enunț dotat cu propriile sale caracteristici, poate îndeplini funcția de a reprezenta în formă simplă, atrăgătoare și ușor accesibilă, aspectul problematic al vieții. Pe de o parte, se poate « gîndi în fabule », adică lua narațiunea ca instrument specific al unei demonstrații analogice. Dar mai ales se poate face din fabulă un instrument de transmitere, și de transmitere convingătoare grație caracterului imediat al alegoriei, a unei propoziții care s-a format în mod logic în afara ei. Prototipul acestei folosiri, didactice și instructive, a fabulei se află firește în *Munci și Zile* de Hesiod, acolo unde se urmărește a demonstra relativitatea dominării celui slab de către

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cel puternic, povestind *a contrario* cunoscutul apolog al privighetorii pradă a uliului (200—210). Această fofolire se dezvoltă și se întărește în acea « cultură de masă », propagată prin teatru și prin practica lecturilor publice, cum poate, în anumite limite, să fie considerată cea din Atena în secolul V î.e.n.

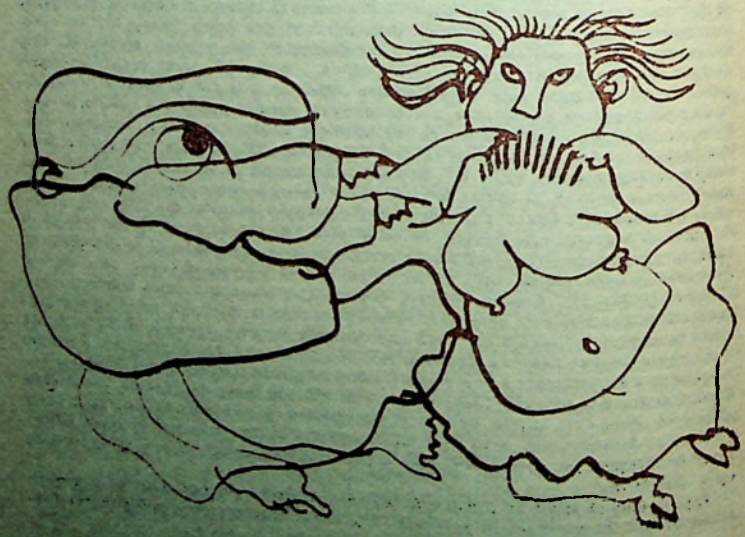
Cînd Herodot vrea să scoată în evidență nesăbuirea politică a ionienilor și eolienilor, care au crezut că-și pot menține libertatea de acțiune chiar în fața puterii uriașe a lui Cirus, face să fie batjocoriți și demonstrează eroarea lor prin povestirea, de către Cirus însuși, a fabulei *Flautistul și Peștii* (I, 140; întrată apoi în colecții: P11): peștii resping invitația ce le-a fost făcută de a juca după muzica flautului, sînt atunci pescuiți de flautist și « joacă » contorsionîndu-se pe plajă; sensul este că invitația unuia mai puternic echivalează cu o poruncă. Alte istorii ale lui Herodot sînt axate pe schema răsturnării; de pildă, anecdota lui Periandru, Trasibul și decapitarea celor mai înalte spice (V, 92), sau povestirea cățeilor care, uniți, răpun puiul de leu (III, 32): aici se întîmplă ca cel mai puternic să fie distrus, și tocmai din cauza superiorității sale. De la Eschil, care mai este pus în scenă chiar și în ultima parte a secolului, ne-a fost păstrată folosirea a cei puțin două fabule esopice. În *Agamemnon* (722 urm.), Corul povestește despre omul care și-a crescut în casă un pui de leu; grațioasă cînd e mică, fiara se dovedește, cînd ajunge mare, drept ceea ce e: un « sacerdot de nenorociri ». Binefacerii i se răspunde prin vătămare, amiciția se transformă în ostilitate, raportul de asistență se convertește în luptă; omul a făcut binele pentru a vedea cum îi este distrusă casa, iar vina e numai a lui, pentru că el și-a făcut răul cu propriile sale mîini. Contextul fabulei este tema responsabilității etico-religioase a Atrizilor pentru răul care se abate asupra casei lor. Fragmentul 139 Nauck (din *Mirmidoni*) conține fabula vulturului străpuns de săgeata echipată cu propriile lui pene (fabula intră în colecții: P 276). Atributele păsării sînt deci în același timp pozitive (îi permit să zboare) și negative (echipează instrumentul morții sale). Bivalența determină, și aici, tema distrugerii ca autodistrugere. Nu cunoaștem contextul: dar dacă este aici o temă eschileană este desigur cea a autodistrugerii pe care omul și-o provoacă, tema responsabilității etice. Eschil utilizează cele două fabule menționate mai sus în funcție « vehiculară », adică pentru a transmite un concept deja format publicului celui mai larg. Și el, de altfel, dovedește puternice afinități cu « maniera esopică »: cunoaște probabil fabula lui Arhiloh *Vulpea și Vulturul* (fragm. 86—87—88 B) și îi acceptă morala religioasă (*Agamemnon*, 115 urm); în plus are în comun cu fabulistica o importantă modalitate expresivă, și anume folosirea unor termeni umani pentru acțiuni efectuate de animale [26]. Efectul puternic asupra publicului, rezultat din folosirea fabulei de către dramaturg, este dovedit de ecoul trezit de fabula *Puiul de leu crescut în casă*, la distanță de circa jumătate de secol, într-o maximă apărută în *Broaștele* lui Aristofan: nu trebuie să crești un leu în *polis*, dacă nu vrei să înduri felul de a fi al fiarei (1432—35). Această alegorie deosebită, traducere a unei concepții mai generale despre bivalența unei valori, a fost prin urmare înțeleasă, reținută și transmisă; invenția fabulistică a dat viață unei formule curente, capabile să fie utilizată în contexte diferite pentru a îngemăna semnificații afine. Această capacitate a fabulei esopice de a fi purtătoare a unei alegorii etico-religioase justifică aluzia la povestirea *Broasca țestoasă și Iepurele* (P226) în versurile 329—30 B ale lui Teognis, autor care se bucură, după cum se știe, de o largă popularitate în cercurile aristocratice atice în V î.e.n. Aici iepurele, prea sigur de victorie, sfîrșește prin a-și provoca înfrîngerea în alergare din partea celei mai lente ființe care există. Nici o superioritate nu e definitivă.

Fabula esopică știe prin urmare să exprime, la Atena, în mod metaforic, semnificații ce pot fi retraduse în propoziții abstracte, care vor reda ambiguitatea rea-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lului. Procedeul analogic prin intermediul imaginii, care se dezvoltă de la Homer pînă la Tucidide, și care se formulează în verbul εἰκάζειν [27], introduce astfel folosirea fabulei de către sofiști. Antifon povestește istoria *Avarul care-și îngroapă comoara* (fragm. 54D; corespunde cu P225, transmisă în colecții), ca să ajungă să și-o vadă furată și să primească de la un prieten sfatul de a pune în groapă o piatră: va putea oricînd crede că aceea este comoara, avînd în vedere întrebuințarea pe care i-o dădea ! Aici tezaurizarea însăși este cea care golește de sens bogăția, demonstrînd completa ambiguitate a unei valori urmărite ca scop în sine. Lui Antistene îi este atribuită de către Aristotel (*Politica*, III, 13.2, 1284a) fabula *Leii și iepurii:* leii resping oferta de a încheia un tratat de pace, prezentată de iepuri, declarînd: « cuvintele voastre n-au unghii și dinți ». Aici antinomiile se pot multiplica; nu ajunge să vrei pacea pentru a o obține, dacă tratezi cu unul mai puternic; și a voi să-ți atribui, simulînd forța, un *status* care nu corespunde propriilor capacități, « a îmbrăca pielea leului », cum Platon îi va pune pe Socrate să spună, înseamnă a te expune batjocurii celor pe care voiai să-i impresionezi prin propria exhibiție.

Lăsăm la o parte chestiunea dacă analogia reprezintă o formă anume de inducție logică, fie chiar primitivă sau asistematică [28]; lăsăm la o parte funcția estetică și utilizarea polemică sau utilitaristă a fabulei în viața cotidiană ateniană. Exemplele prezentate confirmă importanța fabulei, alături de « parabola socratică », și de întreaga clasă a paradigmelor, ca structură semantică pentru cea mai amplă răspîndire de idei, recte: de propoziții generale care urmăresc să inoveze una sau alta din reprezentările date ale realității, în atmosfera culturală a democrației atice.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acest lucru este cu atît mai adevărat cu cît fabula circulă oral; capacitatea ei de răspîndire depinde exclusiv de « priza » narațiunii ca atare asupra publicului.

Aristotel, încă în secolul IV î.e.n., recunoaște valoarea fabulelor esopice în discursul adresat unui public cît mai vast posibil, cel care, chiar dacă este cel mai puțin cult, participă la adunările cetățenești *(Retorica*, II, 1394a) și e suveran în stat. Exemplele de folosire concretă a fabulei se referă la cazuri de maximă importanță pentru viața din *polis* [29]: Esop relatează samienilor istoria *Vulpea și Arțicul* pentru a-i face să revină asupra condamnării la moarte a unei căpetenii de facțiune, Stesihoros povestește imerienilor fabula *Calul și Cerbul* pentru a-i întoarce de la gîndul de a-și înscăuna un tiran. Cînd Aristofan, în fața unui public în care se aflau probabil Socrate și Platon tînăr, vrea să indice « cel mai mic numitor comun cultural » al Atenei postpericleene, el plăsmuiește una din frazele sale burlești ,care de altfel spun adevărul mai mult decît atîtea « serioase » discursuri sofistice: « ești ignorant și cu mintea adormită: cu Esop n-ai niciodată a face » [30]. Aristofan ne indică astfel extraordinara capacitate de răspîndire și de « stimul cultural » pe care putea să o aibă fabula esopică în Atena lui. În aceeași Atenă, Socrate încearcă să transmită « ideile » sale, sau, mai bine spus, să trezească spiritul critic, la toți, arătîndu-se neîmpăcat cu diferențele de educație: « și vorbea foarte mult și îl asculta cine voia » [31]. Platon îi atribuie o extraordinară capacitate de a expune argumentările cele mai dificile în modul cel mai clar *(Phaidon*, 102a). Tocmai nevoia, în parte asemănătoare, de a se adresa celui mai vast cerc de ascultători îi determină pe socratici să folosească parabola ca manieră de exprimare, manieră deja utilizată de Socrate în persoană. Și alături de parabolă, cum ne așteptăm din nou după ce l-am auzit pe Aristofan, fabula esopică. Aceea, a cîinilor ciobănești « contestați » de oi, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care Socrate ar fi povestit-o prietenului Aristarh, sugerîndu-i-o ca mijloc de a le îmbuna pe femeile din casă (Xenofon, *loc. cit)*; aceea pe care ar fi compus-o aducîndu-l pe scenă pe εὑρετής Esop, potrivit unei tradiții mai tîrzii (Diogene Laertius, II, 5.42); acelea a căror desfășurare ar fi păstrat-o atît de bine în memorie încît a fost în măsură să se apuce să le versifice în închisoare, după ce a compus un imn către Apolo *(Phaidon*, 60d și 61b); și, în fine, aceea deja citată despre « Plăcere și Durere », pe care Platon i-o atribuie [32]. O mai bună dovadă a răspîndirii în formă orală a fabulei esopice în Atena din a doua jumătate a secolului V î.e.n. ar fi greu de indicat: în unicul moment din viața sa pe care Socrate considera că se cuvine să-l dedice producției literare, alegerea sa este lăsată să cadă asupra acelui tip de text care putea mai ușor să-i vină în minte; nu numai pentru că are largă circulație în toate cercurile, dar și pentru că, axat cum este pe redarea antinomiei realului, corespunde intereselor mentale profunde ale lui Socrate însuși.

Structura fabulei esopice se leagă astfel, încă o dată, de funcția răspînditorului de ironie, a promotorului de idei în Atena din a doua jumătate a secolului V î.e.n. Această structură știe să-l angajeze pe ascultător și să-l oblige, ca pe cel ironizat de Socrate, să la cunoștință de mesajul transmis: ironia socratică, s-a spus, își găsește cea mai bună expresie alegorică tocmai în faptul de a fi protagonist hibrid al fabulei esopice în *Phaidon* 33; iar ea își găsește desăvîrșirea, ca metodă de cercetare a adevărului, în dialectica platonică [34].

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Socrate nu a lăsat nimic scris; nici Esop. Şi unuia şi celuilalt îi este atribuit un important *corpus* de « ziceri » sau « scrieri ». Amîndoi, ca realitate sau ca mit au fost într-adevăr exponenţi ai unui moment istoric unic în Grecia antică, petrecut la Atena în perioada culminantă a democraţiei: cel al unei culturi difuzate oral, în care gîndul a fost plăsmuit, transmis şi recepţionat prin cuvîntul rostit în public, cu voce tare, într-un limbaj care năzuieşte încă spre universal fără alt obstacol în circulaţia sa decît diferenţele de capacitate intelectuală dintre indivizi. Şi aceasta, fără îndoială, este o imagine-limită, un « mit »; rămîne faptul că tocmai această capacitate creatoare directă a « gîndirii orale » este preluată de Platon în dialogurile sale; în măsura în care acest lucru poate fi compatibil cu necesitatea acelei scrieri care, în cazul cel mai bun, poate fi pură imagine a discursului adevărat (*Phaidros*, 276a; 278a). Această capacitate creatoare directă generează la Atena, printre formele de discurs menite să exprime realul, folosirea alegoriilor în redarea caracterului contradictoriu al existenţei. Astfel fabulele esopice, după ce au susţinut efortul de comunicare universală la Socrate, nu sînt superflue nici în cercetarea realităţii autentice la Platon.

În româneşte de ANI VIRGIL

---

[1] A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris 1965, p. 241.
[2] A. Hausrath, *Fabel*, RE, VI, 1908, pp. 1704 şi urm., *passim*; E. Chambry, *Notice sur Eospe*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

et *les fables ésopiques*. In Esope, *Fables*, Paris 1967 (=1927), p. XVIII şi XXVIII—XXX; S. Trenkner *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge 1958, pp. 6—17; M. Nøjgaard, *La Fable antique*, I, Copenhaga 1964, pp. 462—479.

[5] S. Josifović, *Aisopos*, RE, Supl. XIV, 1974, c. 18.

[6] O exemplificare a acestor posibile derivări de fabule esopice anonime, din ceme prezente în scriitori din epoca clasică, la F. Rodriguez Adrados, *Historia de la fabula greco-latina* (I): *Introducción y de las origenes a la edad helenística*, Madrid 1979, pp. 417—420.

[7] a) Fabulele sînt indicate aici după ediţia lui B. E. Perry, *Aesopica*, Urbana (Illinois) 1952. b) Replica finală din P155 sună: ἐὰν οὖν σὺ ἀπολογιῶν εὐποιῇς, ἐγώ σε οὐ κατέδομαι c) De fiecare dată cînd se va spune aici că Platon «face aluzie la fabula X», se va înţelege că el a făcut aluzie la conţinutul acelei naraţiuni, binenţeles în forma în care putea fi cunoscut în vremea sa. Elaborarea unei anumite fabule care ne-a parvenit (personaje, acţiune, sens global) poate data chiar din secolul VII î.e.n.: dar redactările cunoscute ale unei fabule, în forma lor actuală, nu datează mai devreme de secolul I e.n. (epoca «Papirusului Rylands»).

[8] Cfr., pentru această caracterizare a vulpii, ca fiinţă capabilă să-l înfrîngă pe adversar chiar cu armele lui, «răsturnînd» situaţia iniţială, M. Detienne — J.P. Vernant, *La «métis» du Renard et du Poulpe*, «REG», 82 (1969), pp. 291—317; C. García Cual, *El prestigio del Zorro*, «Emerita», 38 (1970), pp. 417—31 (cu o analiză specială a literaturii fabulistice).

[9] Cfr. grupurile de fabule strînse de W. Wienert, *Die Typen der Griechisch-Römischen Fabel*, Helsinki 1925. În «tipul semnificant» («Sinntyp») «*Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein*» (99—100).

[10] Cfr Wienert, *loc. cit.*, şi «tipurile semnificante» ale maximelor: «Cine se înalţă va fi umilit» 91—94; «mai bineie e duşmanul binelui» (105—6); «graba strică treaba» (107—10); «buturuga mică răstoarnă carul mare» (112—13); «cine este mic se descurcă mai bine decît cine este mare» (113—14); «cine şi-o face cu mina lui să se plîngă pe el însuşi» (117); «cînd doi se ceartă, al treilea cîştigă» (119—20); «ceea ce foloseşte unuia dăunează altuia» (121); «aparenţele înşeală» (123—4); etc.

[11] Şi, după ştiinţa noastră, nici în studille moderne despre fabulă. Tipologia lui Wienert implică adesea structura răsturnării, cum s-a arătat în nota precedentă, însă nu o recunoaşte în mod explicit. Definiţia fabulei furnizată de Wienert însuşi (*op.cit.*, p. 8), repetă conceptul alegoriei persuasive. B. E. Perry, *Fable*, «Studium Generale», 12 (1959), după ce a relevat pe bună dreptate extrema varietate de forme şi conţinuturi pe care o pot îmbrăca fabulele, asimilează fabula, în forma sa elementară, cu proverbul, ca enunţ general şi sentenţios. Nøjgaard, *op. cit.*, ajunge la o definiţie *structurală* a fabulei ca «*récit fictif de personages mécaniquement allégoriques avec une action morale à évaluation*», care reprezintă într-adevăr un instrument analitic, dar este şi foarte restrictivă. Ceea ce s-a afirmat în text cu privire la structura răsturnării coincide în parte cu o observaţie a lui K. Doderer, *Fabeln-Formen, Figuren, Lehren*, Zürich-Freiburg i.B. 1970, p. 82: „*Die Pointe der Fabel besteht darin, dass das zunächst vermutete Ueberlegenheitsverhältnis sich umkehrt*".

[12] Ὦς ἄτοπον ... ἐοικέ τι εἶναι τοῦτο ὃ Κάλουσιν οἱ ἄνθρωποι ἠδὺ. ὡς θαυμαστῶς πέφυκε πρὸς τὸ δοκοῦν ἐναντίον εἶναι, τὸ λυπηρόν.

[13] τὸ ἅμα μὲν αὐτῷ μὴ θέλειν παραγίγνεσθαι τῷ ἀνθρώπῳ, ἐὰν δέ τις διώκῃ τὸ ἕτερον καὶ λαμβάνῃ, σχεδόν τι φαγχάζεσθαι ἀεὶ λαμβάνειν καὶ τὸ ἕτερον κτλ.

[14] ἐι ἐνενόησεν αὐτά Αἴσωπος, μῦθον ἂν συνθεῖναι

[15] Cu privire la etiologie în fabulele esopice, cfr. în special G. Thiele, *Die vorliterarische Fabel der Griechen*, «Neue Jahrb.», XI (1908), pp. 380, 389 şi urm.; Nøjgaard, pp. 102—3. Tot etiologică este, după cum se ştie, funcţia «miturilor» plăsmuite de Platon.

[16] Astfel; interpretează mărturia din *Phaidon* B. E. Perry, *Demetrius of Phaleron and the Aesopic Fable*, TAPhA, XCIII (1962), 301. Se va observa că Chambry, *op. cit.*, p. XLV, apropie acest deosebit pasaj platonician de fabula P13, care exprimă şi ea necesitatea apariţiei dezamăgirii după bucurie

[17] Nøjgaard, *op. cit.*, p. 76 şi urm.

[18] Despre epimit, cfr. B. E. Perry, *The Origin of the Epimythium*, TAPhA, LXXI (1940), pp. 391 şi urm.; Nøjgaard, pp. 376—79, 497—509, 519—521; Rodriguez Adrados, pp. 473—76.

[19] O listă în Chambry, XXXVI. Perry include fireşte cele trei pasaje platoniciene în *Aesopica* sa.

[20] În legătură cu folosirea fabulei esopice de către cinci cfr. F. Rodriguez Adrados, *Prolegómenos al estudio de la fábula en epoca helenística*, «Emerita», 46 (1978), p. I şi urm.

[21] Cfr. G. Cambiano, *Platone e la tecniche*, Torino 1971, pp. 152—53.

[22] G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge 1966, 401. Cfr. p. 402: „*In general, analogies are used as an effective technique of persuasion ..., although it is true that Plato sometimes allows Socrates to claim to have demonstrated his conclusions by this means*".

[23] Lloyd, *op. cit.*, p. 402, nota 1.

[24] Cambiano, *op. cit.*, p. 151.

[25] Aceasta este recunoscută ca funcţie culturală originară a fabulei de către A. La Penna, *Letteratura esopica e letteratura assiro-babilonese*, «Riv. Fil. Istr. Class.», 92 (1964), p. 36.

[26] a) Fabula pe care Eşop ar fi povestit-o locuitorilor din Samos. Ariciul propune vulpii să o cureţe de puroi; vulpea refuză, explicînd că alţi puroi, şi mai înfometaţi, vor lua locul celor sături, extirpaţi. Răsturnarea operează aici în motivul daunei aparente, care este în realitate un (relativ) avantaj. «Răul» este, cu alte cuvinte, la fel de ambiguu ca «binele».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

b) Fabula pe care Stesihoros ar fi povestit-o locuitorilor din Imera. Calul se aliază cu omul lăsîndu-se încălecat, numai pentru a izgoni cerbul de pe pășune; dar omul, după ce l-a izgonit pe cerb, nu mai descalecă. Alianța om-cal este prezentată aici drept valoare considerată pozitivă (de către cal, subiect al acțiunii), în realitate negativă și generatoare de răsturnare păgubosă.

În legătură cu variantele acestela din urmă, care este o etiologie extrem de răspîndită, cfr., M. Nøigaard, *Le cerf, le cheval et l'homme*, « Classica et Mediaevalia », XXIV (1963), pp. 1—19.

[24] Cfr. apelativul croat de Pliniu cel Bătrîn pentru Esop: *Fabellarum philosophus* (*N.H.*, XXVI 82).

[25] M. Davies, *Aeschylus and the Fable*, « Hermes », (1981), pp. 248—51.

[26] A. Rivier, *Un emploi archâique de l'analogie chez Héraclite et Thucydide*, Lausanne 1952, pp. 51—61

[27] Cfr. în această privință W. K. Guthrie, *Socrates*, Cambridge 1979 (= *A History of Greek Philosophy*, III, 2, Cambridge 1969), pp. 108—110; Lloyd, *op. cit.*, în special p. 405.

[28] În contrast chiar cu preceptistica sa, care conferă exemplului istoric prioritate asupra argumentului analogic în deliberări (1394 a).

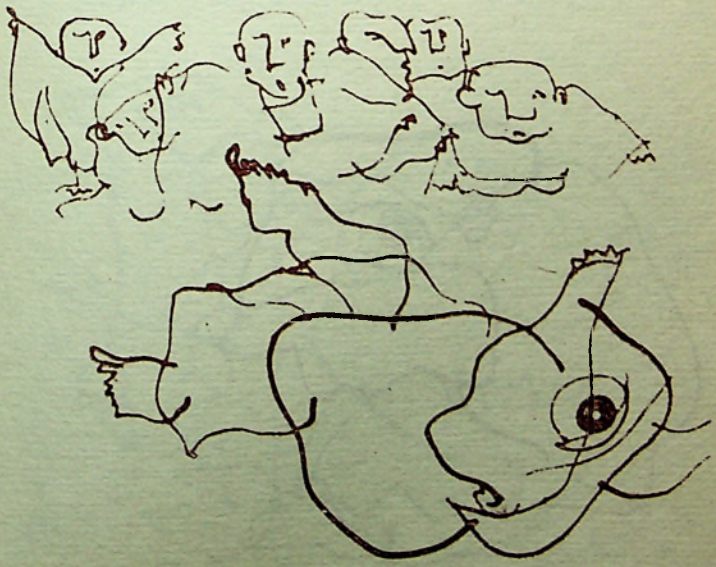
[29] *Păsările*, 471: ἀμαθής γὰρ ἔφυς κοὐ πολυπράγμων, οὐδ' Αἰσωπον πεπάτηκας

[30] Xenofon, *Amintiri*, I, 1.1.: καὶ ἔλεγε μὲν ὡς τὸ πολύ, ποτὲ δὲ βουλομένοις ἐξῆν ἀκουειν Cfr. Platon, *Apologia lui Socrate*, 30a.

[31] Dacă aceste ultime trei mărturisi corespund unor fapte realmente petrecute nu prezintă importanță în sine (sceptic Perry, *The Origin of the Epimythium*, p. 392, nota 3): este clar că afinitatea dintre fabula esopică și modul de exprimare prin analogie prezent în Socrate-Platon e la obîrșia tradiției.

[32] V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris 1964, pp. 132—33.

[33] R. Schaerer, *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, în « Revue de Métaphysique et de Morale », 48 (1941), p. 202—3.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GETA BRĂTESCU

De ce mereu Esop?

Mă întrebi — mă întreb — de ce mereu Esop. Apropierea de el s-a făcut de mult, prin fabule; încercasem o ilustrare a lor în maniera picturii populare pe sticlă — mă aflam la Bran, cu modelele stilistice în jur; am propus lucrarea Editurii Tineretului, dar n-a mers. Emanciparea faţă de text s-a produs într-o imagine sintetică, unde apare chiar Esop: el face asupră-şi semnul tăcerii pentru a lăsa animalele din jur să execute, fiecare, rolul său. Apoi Esop a rămas singur — fiindcă tot mai plin — înglobînd în propria-i fiinţă lumea.

S-a instalat ca un semn al hibridităţii, un organism compozit şi, în sensul gustului filistin, urît; foarte mobil şi expresiv, o prezenţă; el este Mediterana, sîmburele în jurul căruia se amestecă substanţele mereu vii ale Asiei, Africii şi Europei. Privită de un ochi mitic, lumea este un enorm hibrid; este *extraordinară*. Tot aşa, ochiul lumii percepe în mitologii un concurs al hibridităţilor. Pe aceste căi, valorile artistice sînt hibrizi, sînt măşti peste chipul pe care-l oferă lumea diurnă, obrăzare ale căror compuşi sosesc pe orizontală şi pe verticală din spaţii şi timpuri diferite. Astfel Esop este un semn al artei, al artificiului artistic; el polarizează

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

aspirațiile către extra-ordinar, visul. Îl regăsesc din cînd în cînd sub alte nume în opere recente sau foarte recente.

Esop instaurează comunicarea, mai mult, simbioza dintre ce este informe și ce este formalizat. Fizicul lui monstruos execută mișcările unei gîndiri lapidare.

> « Însă la trupul lui era grozav, mai grozav decît toate grozăviile și decît toți oamenii mai poznit. Întîi era grebănos și molecos... Era o minune mare să vază cineva un trup becisnic și de nimica, precum era acest poznit și pedepsit, și să facă niște lucruri mari ca acelea și prea minunate. »
>
> (*Esopia*)

Acum el și-a pierdut chipul, așa cum îl desenasem în 1967; a devenit un ansamblu de noțiuni active, un climat. Însă mă bucur foarte mult că revista Secolul 20 reînvie în paginile ei acele desene.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«un nomad al timpului»

Esop s-a strecurat în atelier; un salt, apoi altul, se rostogolește, înaintează, se poticnește, s-a îndreptat, aleargă, se oprește, se lățește, se tîrăște, se ridică, se subțiază, țopăie, se înalță, tremură, dispare — (Desen, parcurgerea corporală a spațiului.)

(...) În pielea lui Esop se strecoară uneori Călinescu. De aceea, pentru mine, Esop intră pînă la brîu în mare și umblă cu mîinile ridicate împotriva brizei. El vrea să bănuim că talpa nu atinge nisipul apropiat, că lopătează, în genunile mării.

ESOP: Mă aflu într-a patru sute cincizeci și cincea spiră; ea se arată mai redusă, mai lipsită de vigoare decît cele precedente; văd sfîrșitul apropiat al existenței mele terestre, ultima. Sînt un nomad al timpului.

Geta Brătescu, din volumul *Atelier continuu*, Ed. Cartea Românească, 1985

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CARNET

MILANO

ARTURO COLOMBO

Pe Dunăre vine „Ghepardul"

București — « Am terminat de tradus cîteva fragmente din *Pendulul lui Foucault*, cu precădere paginile de satiră la adresa editurilor, care urmează să fie publicate în *Secolul* 20, revistă ce a publicat deja un număr special la apariția *Numelui trandafirului*, cu un interviu al scriitorului ». Așa îmi spune Florian Potra, unul dintre intelectualii români grupați în jurul publicației considerate a fi cea mai autentică voce a culturii acestei țări a Europei orientale, legată de Italia.

« Revistă de sinteză » se autodefinește *Secolul* 20, pentru că fiecare număr (cu un tiraj în jur de 10 mii de exemplare epuizat în cîteva zile) este alcătuit sub semnul interdisciplinarității — « de la literatură la artele vizuale, la antropologie », precizează Dan Hăulică, conducătorul el din 1963 încoace —, dar și pentru că a determinat colaborarea unor semnături de prestigiu din Occident, începînd cu italienii: Luzi, Strada, Galasso . . .

« Pregătim un „omagiu postum" lui Italo Calvino, bine cunoscut în România », îmi explică Dan Hăulică, precizînd că, alături de eseuri critice, numărul va cuprinde și o antologie a textelor sale. Același lucru îl vom face pentru Montale, care, încă în viață fiind, a fost unul dintre „ai noștri", îngăduindu-ne să publicăm chiar și unele scrieri inedite. Un alt număr al *Secolului* 20 va marca bicentenarul operei lui Mozart, cu o privire panoramatică asupra lui Don Juan în diferitele literaturi ».

Autorii italieni contemporani sînt traduși aproape toți, de la Bassani la Moravia, de la Silone la Morante, de la Alvaro la Bacchelli, de la *Ghepardul* lui Tomasi di Lampedusa la Buzzati, cu *Deșertul tătarilor* (cele două titluri sînt date în românește — n.n.). Dar și poezia italiană are destul *aficionados*, mai ales datorită Ecei Boerlu, dispărută acum cîțiva ani și socotită pînă acum cea mai bună traducătoare, de la *Cînturile* lui Leopardi la *Rimele* lui Michelangelo. Iar în prezent versurile lui Pasolini, ale lui Luzi sau Sereni circulă împreună cu numele, devenite clasice, ale lui Saba și Montale, Ungaretti și Quasimodo. Fără a-l uita pe autorii de teatru, și nu e vorba doar de Goldoni sau Pirandello, ci și de marele Eduardo sau chiar de Dario Fo.

Poate că un loc oarecum aparte, printre autorii « cei mai iubiți și mai citiți — îmi spune Ștefan Delureanu, un alt cunoscător al culturii italiene — îl ocupă, încă, Pavese, în timp ce de un renume în creștere se bucură Parise, din opera căruia Alexandru Balaci — ani de zile profesor docent de italiană la Universitatea din Bucu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sul Danubio corre il «Ghepardul»

di ARTURO COLOMBO

Bucureşti — «Sto finendo di tradurre una scelta del "Pendolo" di Foucault», sopratutto le pagine di sarcasmo dell'editoria, da Milano sulla nostra rivista, *Secolul 20*, che a Umberto Eco ha già dedicato un numero speciale, quando uscì *Il nome della rosa* con una sua intervista. Così mi dice Florian Podra, uno degli intellettuali romeni riuniti intorno a quella che è considerata la più autentica voce della cultura di questo Paese dell'Europa orientale, legato all'Italia. «Rivista di sintesi e analisi critica *Secolul 20*, perché ogni numero (che tira alcune 10 mila copie e si esaurisce nel giro di pochi giorni) è composto all'insegna dell'interdisciplinarietà — della letteratura alle arti visive, all'antropologia», precisa Dan Hăulică, che ne è il direttore. Mi spiega Dan Hăulică, chiarendomi, cioè, insieme a saggi critici, conterrà anche una antologia dei suoi testi. «Lo stesso stiamo facendo per Montale, che da vivo è stato uno dei "nostri", e ci ha permesso di pubblicare persino dei suoi inediti. E un altro numero riguarderà il prossimo bicentenario di Mozart, con una panoramica sul Don Giovanni nelle varie letterature».

Gli autori italiani contemporanei sono tradotti quasi tutti, da Bassani a Moravia, da Silone alla Morante, da Alvaro a Bacchelli, dal «*Gheparduls*» di Tomasi di Campedusa a Buzzati, col suo «*Deserul tatarilor*». Ma anche la poesia italiana ha parecchi *aficionados*, specie per merito di Eis Boeru, scomparsa alcuni anni fa e considerata tuttora la più brava traduttrice, dal «Canto» di Leopardi allo «*Rime*» di Michelangelo. E Eco, a sé, fra gli autori più amati e più letti — mi dice Stefan Delureanu, un altro degli esperti di cose italiane — lo occupa ancora l'avese, mentre una crescente simpatia si rivolge, per lui, Alexandru Balaci, per anni docente d'italiano all'università di Bucarest, ha tradotto il «*Crematorio di Vienna*» (ma anche il capolavoro manzoniano, tiene a precisare, e il commento alla «*Commedia*» dantesca).

«*Numele trandafirului*», come suona tradotto in romeno «*Il nome della rosa*» di Eco, si è esaurito nel giro di pochi giorni, appena è apparso, nella primavera dell'85. E adesso molti sperano che Eco ritorni qui a parlare, all'università o all'Istituto italiano di cultura, quando usciranno le sue pagine del «*Pendolo*» su «*Secolul 20*». Così come alcuni attendono che torni Claudio Magris, che ricordi Stefan Delureanu, sia stato per sua stessa ammissione, di questa intelligentsia, decisa a mantenere un forte legame con l'Occidente anche a costo di dover polemizzare con certi personaggi dell'apparato e del potere dominante. «Sinceri, per non significa questo, scegliere il meglio dappertutto, e mentalmente a sé, fermo, senza pretese di superiorità, ma senza neppure opposte tendenze all'estraniamento», chiarisce Dan Hăulică, «ora, quell'*esprit de finesse* che da anni ne fa un intellettuale di punta (anche come critico d'arte) ben noto in Occidente, da Parigi a New York».

Forse, per cogliere appieno la fisionomia di questi intellettuali, che la cultura italiana vogliono rispettare anche nelle sue radici storiche, vale l'esempio di Florian Podra: nell'83 ha tradotto un'antologia di oltre seicento pagine degli scritti di Gramsci. Adesso è impegnato in un'impresa

reşti — a tradus *Crematoriul din Viena* (dar şi capodopera manzoniană, ţine să precizeze interlocutorul meu, după cum a semnat şi comentariul la *Commedia* dantescă) ».

Numele trandafirului, cum sună în româneşte *Il nome della rosa* al lui Eco, s-a epuizat în puţine zile, imediat după ce a apărut, în primăvara lui '85. Iar acum, mulţi sunt cei-care speră ca Eco să se întoarcă la Bucureşti pentru a vorbi la Universitate sau la Institutul Italian de cultură, atunci cînd vor ieşi paginile sale din *Pendulul* în *Secolul* 20. După cum alţii aşteaptă reîntoarcerea lui Claudio Magris, apreciat pentru stilul său de eseist şi de scriitor.

Ascultîndu-i pe Hăulică şi grupul care lucrează la sediul din Casa Scriitorilor, nu poţi spune că te afli într-o ţară îndepărtată din Europa de Est, încărcată de probleme. Voinţa de a înţelege şi de a se face înţeleasă e un fel de constantă, care însufleţeşte dialogul cultural al acestei *intelighentia*, hotărîtă să păstreze o punte ideală cu Occidentul, chiar şi cu preţul de a polemiza cu anumite personaje ale aparatului şi puterii. « Pentru noi, sinteza înseamnă a alege tot ce e mai bun pretutindeni şi a-l propune ca termen de confruntare, fără pretenţii de superioritate, dar nici de opuse tendinţe de ostracizare », desluşeşte Dan Hăulică, cu acel *esprit de finesse* care de mulţi ani face din el un intelectual de vîrf — şi în calitate de critic de artă — binecunoscut în Occident, de la Paris la New York.

Poate că, pentru a sesiza mai din plin fizionomia acestor intelectuali, care vor să guste cultura italiană la rădăcinile ei istorice, e suficient exemplul lui Florian Potra: în '83 a tradus o antologie de peste cinci sute de pagini din scrierile lui Gramsci. Acum e angajat într-o întreprindere şi mai importantă: pregăteşte de-a dreptul trei volume de pagini gramsciene. În acelaşi timp, însă, împreună cu Ştefan Aug. Doinaş, trece prin încercarea de a reda în româneşte versurile lui *Orlando furioso*. De la Ferrara, cu Angelica, Rinaldo, Hipogriful şi Aquilante, Ariosto va poposi pe ţărmurile Dunăriului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MOSCOVA

ILYA EHRENBURG: o restituţie

ALEXANDRU STARK

Şi totuşi, istoria . . .

În titlul cărţii lui Ilya Ehrenburg, *Oameni, ani, viaţă*, simţi un crescendo ce se ridică impetuos pînă la acel esenţial major, inexistent în titlu, prezent însă în toată scrierea şi mai ales în imaginea generală lăsată de ea: istoria.

Afirmaţia aceasta vine în contradicţie cu precizarea făcută în prefaţa primei ediţii a memoriilor: « Cartea mea, *Oameni, ani, viaţă*, a iscat multe discuţii şi observaţii critice. În legătură cu asta vreau să subliniez încă o dată că această carte reprezintă o povestire despre viaţa mea, despre căutările, rătăcirile şi descoperirile unui om. Ea este, bineînţeles, extrem de subiectivă şi nu pretind în nici un fel că înfăţişez istoria epocii sau măcar istoria unui cerc restrîns al intelectualităţii sovietice . . . Această carte nu e un letopiseţ, ci, mai curînd, o spovedanie ».

Drumurile şi şansele, pentru care rămîn recunoscător vieţii ce mi le-a dat şi celor care au lăsat-o să mi le dea (unii cu indiferenţă, alţii cu infinită generozitate), mi-au creat posibilitatea multor întîlniri cu oameni care şi-au imprimat numele — dar mai ales spiritul — pe firmamentul secolului XX. Printre ei s-a aflat, stea puternic pulsînd, Ilya Ehrenburg. Şi dacă nu am îndrăzni niciodată pînă acum să relatez despre acele întîlniri ori să reproduc răspunsurile sale la multele şi multele întrebări pe care i le-am pus (şi cîte au rămas nepuse !), asta s-a datorat unui sentiment pe care l-am socotit şi continui să-l socotesc îndreptăţit: exact în perioada în care s-au petrecut neuitatele dialoguri (fireşte, partea mea în aceste discuţii fiind redusă la minimum), Ehrenburg lucra intens la redactarea cărţii sale de amintiri ale cărei prime părţi apăruseră deja.

Mi-era foarte limpede că relatarea mea, indirectă, ar fi fost mult inferioară tuturor celor pe care cititorul le putea afla direct de la sursă.

Acum însă, pentru întregirea — într-un fel — a celor ce le ştim despre concepţiile scriitorului, voi îndrăzni să retranscriu pentru prima oară răspunsul dat de Ilya Ehrenburg la o întrebare pusă într-o după amiază de iarnă moscovită.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

•

— Ilya Grigorevici, în anii '30, la Paris, îi mărturiseaţi unui prieten francez că vi-e teamă de istorie. Vi se părea, spuneaţi, că « maica noastră » îşi cere tot timpul dreptul de intrare în cărţile dumneavoastră. Înţeleg că ideea continuă să vă frămînte... De ce teamă şi de unde provine ea?

— Cu mine, şi cred că acesta este şi cazul multor confraţi, se petrece un lucru straniu (nu cu totul inexplicabil, însă foarte greu de explicat) în momentul în care mă aplec asupra unui subiect din viaţa contemporană. Or, eu despre altceva nu ştiu să scriu şi atunci senzaţia devine obsedantă.

La ce mă refer? Iată la ce: vrei-nu vrei, istoria se strecoară în paginile tale. Nu totdeauna eşti conştient că ceea ce s-a strecurat printre cuvinte, paragrafe şi mai ales printre idei se numeşte istorie; şi atunci declari pe moment sau că « orice asemănare cu fapte şi întîmplări din realitate este pur întîmplătoare » (ceea ce în majoritatea covîrşitoare a cazurilor nu e adevărat decît poate din punct de vedere pur formal), sau previi — din instinct de apărare? de teama unor interpretări greşite a faptelor asupra cărora s-ar putea să nu ai o viziune de ansamblu?, nu ştiu! — previi, deci, că totul este privit din unghi pur subiectiv. Ei bine, oricît ai declara şi ai preveni, de ce-ţi este dat nu poţi scăpa!

M-am convins de asta şi dintr-o scrisoare pe care mi-a trimis-o un cititor acum cîţiva ani, cred că prin 1950. « Descoperise » (expresia îi aparţine) cartea mea *Hrăpăreţul*. Am scris-o în 1924, s-a publicat mai întîi în Franţa în 1925, la Moscova a apărut, dacă nu mă-nşel în 1927, da, în 1927, şi va fi retipărită abia peste cîtva timp (discuţia avea loc în 1962, volumul al doilea al operelor complete care includea *Hrăpăreţul* va apărea în 1964, n.n.)

Ce am înţeles din scrisoarea aceea? Pur şi simplu că de istorie nu poţi « fugi ». Din totdeauna m-am socotit un scriitor în ale cărui cărţi se manifestă foarte puternic filonul publicistic. Ca să fiu mai precis, accept termenul care a început recent să circule prin lume: literatură-document. Din acest punct de vedere, da, *Hrăpăreţul*, *Si a fost ziua a doua*, *Căderea Parisului*, *Al nouălea val* ca şi, probabil, celelalte cărţi ale mele, inclusiv satirele, sînt (nici n-aş putea concepe să nu fie) legate de epoca lor. Nu te poţi ascunde de timpul tău. Poţi să nu-l oglindeşti cu destul talent, poţi să greşeşti în unele privinţe, dar dintotdeauna arta a depus mărturie, chiar dacă unii artişti nu au vrut (sau nu au putut) să recunoască asta.

Să nu uit ceva: am spus că eu nu ştiu să scriu decît despre viaţa contemporană. Asta o înţeleg în litera şi spiritul ce emană de la scriitorul a cărui operă o am poate cel mai mult la suflet: Cehov. Anton Pavlovici nu a scris *decît* despre contemporanii săi şi despre contemporaneitate. Dar cum a scris!...

Nici un moment, n-aş vrea să înţelegeţi din ce v-am spus că scriitorii care se apleacă asupra unui subiect din trecutul îndepărtat nu ar avea dreptul să o facă. Doamne fereşte, foarte departe de mine gîndul! Dar să ştiţi că prin forţa artei lor un Feuchtwanger, un Puşkin, Tolstoi, Stendhal sau Camus (ca să fiu foarte eclectic), chiar dacă au avut intenţia — asta însă nu o putem şti! — să evite problemele contemporane, au fost foarte contemporani, şi, manevrînd personaje din vremuri uneori uitate, au oglindit în oglinzi cîteodată convexe, alteori concave — tot istorie contemporană.

Veţi spune (probabil nu mi-o veţi spune chiar acum în faţă, dar sînt convins că veţi spune): Ehrenburg se contrazice atunci cînd susţine că nu oglindeşte istoria epocii sale. Într-adevăr, istoric nu sînt şi nu cred că voi fi astfel considerat. Iar contradicţii nu există! Încercaţi să luaţi ca atare afirmaţia unui om în vîrstă care acum nu se mai teme aproape de nimic şi nu-i cereţi să vă argumenteze, chiar dacă nu v-a răspuns mulţumitor la întrebarea pusă. Cunosc acest gust al nemulţumirii pentru

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

că și eu sînt — poate în primul rînd, v-am mai spus-o — publicist, și pentru că prin asta am trecut și eu nu o dată; mult mai tîrziu am înțeles cît de frumoase și folositoare (neașteptat chiar de folositoare) sînt nemulțumirile.

Și totuși, Ilya Ehrenburg este un mare istoric. Al artei și literaturii, al războaielor și al revoluției, al devenirii personalității umane în furtunosul secol XX.

Cred că atunci, în clipele discuției, nu am sesizat cu atîta putere această trăsătură esențială a operei sale, cu toate că îi citisem aproape toate scrierile, atît literare cît și publicistice. Cîțiva ani mai tîrziu m-am aplecat asupra traducerii romanului *Hrăpărețul* * pe care îl socotesc una din culmile întregii opere literare ehrenburgiene. *Hrăpărețul* este un roman și totodată o frescă istorică de anvergură a revoluției din octombrie, o analiză a acelor ani furtunoși de decantări, de grele transformări, uneori dureroase, cu numeroase semnificații. Am citit studii de strictă specialitate mult mai puțin cuprinzătoare, mult mai puțin analitice și infinit mai puțin capabile să clarifice sensul și fondul acelor evenimente, care nu sînt altceva decît fondul și sensul *Hrăpărețului*.

Mi-amintesc că în timpul întîlnirilor cu Ehrenburg, indiferent că aveau loc într-un cerc restrîns sau se desfășurau în prezența unei asistențe mai numeroase, îl priveam probabil cu o fixitate jenantă. De ce? Pentru că eram incapabil să cred că acest om care respira multă bunătate și care era foarte înclinat să respecte părerile altora (chiar și atunci cînd nu le accepta) fusese socotit de Hitler drept un dușman personal și, împreună cu Stalin și Levitan (crainicul postului de radio Moscova, cel care citea comunicatele de război), trebuia împușcat în Piața Roșie chiar în ziua pătrunderii trupelor germane în capitala Rusiei. (Printr-o întîmplare din cele ce-ți rămîn întipărite pe viață, am avut neașteptatul prilej să văd textul ordinului expres dat de Hitler în acest sens. Ehrenburg se simțea jenat cînd interlocutorii aminteau despre documentul respectiv — acest act poate unic în publicistica militantă).

« Probabil că l-au iritat rău satirele — unele tipărite pe foile volante — ce se aruncau în spatele liniilor germane. Se pare că au avut ceva efect ».

Să-l faci pe Hitler, prin cuvinte mai ucigătoare uneori decît gloanțele, să tremure de enervare și să nu surprinzi în vocea sau în privirea omului care a reușit asta nici măcar un fir de orgoliu (vai, cît de acceptabil omenește) — iată o rară manifestare de forță !

Ce reprezintă, de fapt, rîndurile care urmează? Recent, la Moscova, sub îngrijirea Irinei Ehrenburg, fiica scriitorului, s-au publicat pagini inedite din a șaptea parte a cărții autobiografice *Oameni, ani, viață*. Din păcate, Ilya Ehrenburg n-a mai avut timpul să-și ducă pînă la capăt scrierea.

În așteptarea apariției în original a cărții a șaptea (chiar și neterminată) vă propun această selecție (declarat sentimentală) din autorul ale cărui memorii fac, totuși, istorie. Da, istorie subiectivă, dar să adăugăm înțelesului acestuia și opinia unui mare poet și animator literar sovietic, Alexandr Tvardovski, primul editor al memoriilor lui Ilya Ehrenburg:

« Nici unul din oamenii de litere din generația lui Ilya Grigorevici nu s-a încumetat să reflecte într-o asemenea cuprindere viața trăită în această epocă atît de complexă și experiența pe care i-a dat-o această viață. Ehrenburg însă a făcut-o ! Cît despre reproșurile de subiectivism, să nu pretindem unui scriitor trecut prin atîtea să uite ceea ce vrea să-și amintească și să-și amintească ceea ce ar vrea să uite »

Oare s-ar putea spune mai bine?

---

* Apărut în 1973, în colecția « Romanul secolului XX » a Editurii Univers.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ILYA EHRENBURG

Oameni, ani, viață

Sînt din nou nevoit să recunosc în fața cititorilor mei că am fost puțin cam ușuratic sau, dacă vreți, nechibzuit: în 1959, cînd am început să aștern primele pagini ale amintirilor, am hotărît să opresc povestirea la momentul în care m-am așezat să scriu Dezghețul. *Faptul era explicabil: perioada inaugurată de primăvara lui 1953 reprezenta un capitol de istorie încă neîncheiat și nici nu puteam să prevăd atunci că soarta îmi va mai dărui cîțiva ani de viață. Nechibzuința se explica deci prin necunoaștere. În 1965 însă, adăugînd cîte ceva în partea a șasea a memoriilor, mi-am dat seama că cei zece ani care trecuseră reprezentau de fapt partea a șaptea a cărții mele. E adevărat, am încălcat destul de des cronologia, pentru că, în primul rînd, am ținut să povestesc despre cei în viață: Picasso, Neruda, sau despre cei care s-au dus după 1953: Joliot-Curie, Fadeev, Nazîm Hikmet, Pasternak, iar în capitolul final al părții a șasea aminteam pe scurt despre unele evenimente ale anilor următori.*

Trebuie să mărturisesc că publicarea celor șase părți m-a costat eforturi destul de mari, așa că nu teama de greutăți mă reținea. Pentru a înțelege și a pătrunde anumite lucruri, aveam însă nevoie de timp. Acum știu că ultimul deceniu a schimbat multe și în viața lumii și în viața mea interioară, că am ce povesti și mai știu că, dacă n-aș continua, faptul ar putea fi interpretat de către cititori ca o dorință expresă de a păstra tăcerea, de a-mi scoate spiritul la pensie.

Mi-aduc aminte cît m-a uimit în copilărie un golan care-i cerea mamei de pomană, spunînd: «Sărăcia, doamnă, nu-i un viciu, e o mare porcărie!» Același lucru se poate afirma și despre bătrînețe: puterile scad și scad, devii mai puțin impresionabil, fără să vrei viziunea asupra lumii se îngustează. Ca să nu mai spun că o dată cu tine îmbătrînesc, se-mbolnăvesc și-apoi dispar cei apropiați, prietenii, oameni de-o vîrstă cu tine. Această senzație (hai să n-o numesc de solitudine spirituală și s-o definesc doar ca singurătate a traiului zilnic) te amenință cu izolarea. Un om de vîrsta mea, conștient de acest pericol, se află tot timpul în conflict nu atît cu alții, cît cu sine însuși: el trebuie să ocolească ispita de a bombăni à propos de unele moravuri noi, să îndepărteze de sine tendința de a întoarce spatele artei contemporane și de a socoti drept greșeală tot ceea ce năvălește furtunos, fără jenă, într-o viață așezată.

•

Din ziua în care am predat la revista «Znamia» manuscrisul Dezghețului *pînă la al XX-lea Congres al Partidului au trecut doar doi ani. Multe din evenimentele acelor ani s-au stins parcă în memorie: 1954 și 1955 devin — la prima vedere — un prolog prelungit dintr-o carte de aventuri furtunoase, cu evenimente dramatice și răsturnări neașteptate de situații. Dar, totuși, nu e așa! În viața mea personală perioada aceea n-a fost deloc caracterizată printr-o tentă palidă, simțeam că respir ușor, aveam impresia că încep să trăiesc din nou. Anii respectivi n-au fost lipsiți de semnificații nici în viața țării. Apariția unor aprecieri drepte despre nedreptățile trecutului nu a fost o întîmplare: n-a depins de bunele intenții sau de temperamentul vreunui om politic. Ideile critice se trezeau din letargie, simțeai născîndu-se dorința de a afla unele lucruri, de a preciza altele. Generația oamenilor de patruzeci de ani se elibera treptat de judecățile apriorice impuse încă din adolescență, iar adolescenții deveneau tineri adevărați.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

...Al doilea Congres al scriitorilor a fost convocat la două decenii după primul și în glumă (pornindu-se de la titlul romanului lui Dumas) era numit « După douăzeci de ani »

În 1934 scriitorii discutaseră cu aprindere, Congresul se desfășura în perioada unor mari speranțe (pînă la urmă neîndreptățite), totul era atunci nou. Al doilea Congres se arăta mai șters. Mulți scriitori muriseră: Maxim Gorki, A. N. Tolstoi, M. Prișvin, I. Tinianov, I. Ilf, L. Seifulina, I. Iankovski, A. Serafimovici. În război muriseră: E. Petrov, A. Gaidar, I. Krimov, B. Lapin, Z. Harțevici, Ciumandrin, Boris Levin, Afinoghenov; în anii în care se comiseseră ilegalități dispăruseră în veci Babel, Cearenț, Tabidze, Iașvilin, Bruno Iasenski, Pilniak, Artion Vesiolii, Peretz Markiș, D. Berghelsohn, Kvitko, M. Kolțov, I. Mikitenko, mulți alții;— Paustovski, Pasternak, Oleșa, Vs. Ivanov, Selvinski, Svetlov, V. Grossman — se numărau printre delegați, dar nu au luat cuvîntul și nici nu au fost aleși în prezidiu.

Printre oaspeții străini sosiți la Congres se aflau numeroși scriitori cunoscuți: Aragon, Pablo Neruda, Anna Seghers, Guillen, Nazîm Hikmet, Amado, Meyerova, Sadoveanu; spre deosebire însă de invitații la primul Congres, ei s-au mărginit la cuvîntări de salut sau la o trecere scurtă în revistă a literaturii din țara lor, neluînd parte la discutarea problemelor ridicate de raport și coraport; cum se spune, au păstrat neutralitatea.

A deschis Congresul Olga Forș; avea atunci peste optzeci de ani. Citea după hîrtie « Înainte de toate aș dori să exprim profundul respect pentru memoria lui I. V. Stalin. Să cinstim memoria lui Iosif Visarionovici printr-un moment de reculegere ».

Raportorii nu se dezbăraseră de modul de a face aprecieri într-un fel caracteristic trecutului. Unul din ei, de exemplu, a calificat povestirea lui Kazakevici Doi în stepă, care în 1943 l-a supărat de-a binelea pe Stalin, « nu numai o greșeală a unui scriitor talentat, ci o categorică desprindere de însăși esența realismului socialist ». (Acum în Enciclopedia literară poți citi că această critică a fost « neîntemeiată »). Raportorul și coraportorul au lăudat autori nu prea dăruiți, însă plini de alte virtuți, și n-au omis să se laude reciproc. Pasternak și Zaboloțki au fost prezenți în raport doar printre cei douăzeci de traducători. Bineînțeles că numele lui Zoșcenko nu a fost pomenit.

La Congres s-a amintit o dată și numele Marinei Țvetaeva. Polemizînd cu Semion Kirsanov, poetul Nikolai Gribaciov a spus: « ... dacă vom începe să manevrăm în același mod cu citate extrase chiar din unele opere ale lui Kirsanov, în ochii onoratului public el va apărea situat undeva între Țvetaeva și negustorul Aliabiev, care, după mărturia lui Gorki, scria cam astfel de versuri: " Vapoare fumătoare gîra-gîra și bum-bum, Volga neagră — ape murdare, abur-fum, abur-fum..." » (în 1921 cititorii nu cunoșteau poezia Țvetaevei, acum însă ei pot înțelege sensul cuvintelor lui N. Gribaciov).

Raportorul Alexei Sukov și coraportorul Konstantin Simonov au criticat sever Dezghețul meu și Anotimpurile Verei Panova. Apoi, sub diferitele forme, același oprobriu a fost exprimat de M. Șolohov, V. Ermilov, de reprezentantul C. C. al Komsomolului, A. Rapokin, și de V. Kocetov. Fiecare dintre cei prezenți își dădea seama că blamarea celor două cărți nu a constituit o coincidență întîmplătoare.

Cei douăzeci de ani nu trecuseră fără să lase urme. Referindu-se la al XIX-lea Congres al partidului, mulți oratori aminteau cuvintele lui G. Malenkov despre « Gogolii și Saltikov-Scendrinii noștri ». Unii, din neatenție poate (sau din exces de zel), apăraseră campania dusă în 1940—1950 împotriva « cosmopoliților », uitînd că în țara noastră se schimbaseră multe. Rapoartele erau lungi, uneori mă plictiseau, dar nu mă hotărăm să părăsesc sala: fiind, totuși, unul dintre cei acuzați, plecarea mea ar putea fi interpretată ca o evadare.

...Existau scriitori exagerat de încrezători în propria lor capacitate de a « mirosi » situația. Aprecierile li-erau dictate de modul în care presupuneau că va fi timpul a doua zi. Asta mi-aduce aminte de o veche anecdotă odesită: « Un evreu bătrîn își întrebă nevasta: — Ce să-mi iau, bastonul sau umbrela ? — Ia-ți umbrela, poate că o să plouă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Si dacă n-o să plouă ? O să arăt ca un timpit cu umbrelă. — Atunci ia bastonul !- — Eh, cum poţi să asculţi de-o femeie, ba îţi spune „ia umbrela", ba îţi spune „ia bastonul !" N-o să iau nimic pentru că n-am de gînd să ies din casă ! ». A prevedea timpul este o treabă grea şi în toate ţările din lume oamenii rîd de greşelile institutelor meteo.

Pînă la urmă însă, scriitorii care s-au încrezut în « mirosul » lor au înţeles că au greşit mai mult decît alţii, că s-au apucat să ţopăie tocmai cînd spălau mortul şi să plîngă în hohote cînd se pregătea tortul miresii. Păstorii s-au transformat încetul cu încetul în ciobani obişnuiţi, fără teorii inutile şi fără prognoze riscante.

Pe Vera Panova au învinuit-o de « obiectivism ». Formularea aceasta prinsese rădăcini. (Peste zece ani cartea mea Oameni, ani, viaţă va fi acuzată concomitent şi de « obiectivism » şi de « subiectivism », asta, probabil pentru că două păcate sînt mai grele decît unul. Vera Feodorovna nu a putut veni la Congres şi a fost judecată în lipsă. În cuvîntul meu am declarat că socotesc inadmisibilă învinuirea de « obiectivism » adusă Verei Panova. Nu la mult timp după terminarea Congresului am primit de la Vera Feodorovna o scrisoare cu urări de Anul Nou la care adăugase: « . . . ne doresc nouă tuturor ca şi în meseria noastră să vină, în fine, dezgheţul ».

Si totuşi, n-am avut dreptate făcînd comparaţie între primul Congres şi al doilea. Una este primul bal, cînd dansează, roşesc şi îndrăgostesc fetele de şaptesprezece ani şi alta înseamnă sentimentele unei femei de treizeci şi şapte de ani, care n-a dus o viaţă uşoară. Timp de douăzeci de ani s-au depus eforturi pentru ca şi scriitorilor şi cititorilor să li se scoată din cap anumite idei nepotrivite. Cu toate acestea, multe din luările de cuvînt de la al doilea congres au fost interesante: scriitorii apărau demnitatea literaturii. V. Kaverin a spus: « Văd o literatură în care redacţiile sprijină lucrările apărute în revistele lor, susţinîndu-şi punctele lor independente de vedere şi ferindu-i de ultragii pe scriitorii care au nevoie să fie apăraţi. Eu văd o literatură în care orice opinie, chiar şi cea mai influentă, nu poate bara drumul unei opere, pentru că soarta cărţii este soarta scriitorului, iar faţă de soarta scriitorului trebuie să existe o atitudine plină de grijă şi dreptate. . . Văd o literatură care socoteşte etichetarea drept o ruşine şi o pedepseşte conform codului penal, o literatură care îşi aminteşte trecutul, iubindu-l, care îşi aminteşte, de exemplu, ce a făcut Iuri Tinianov pentru romanul nostru istoric şi ce a făcut Mihail Bulgakov pentru dramaturgia noastră ». Marietta Şaghinian a spus: « Criticului, care ştie că un roman e bun, care ştie că argumentele împotriva lui nu sînt convingătoare şi nu sînt probante, îi lipseşte curajul civic elementar de a se ridica în apărarea romanului şi de a lupta cu înfocare pentru el. În felul acesta, criticul demonstrează că, în fond, lui îi sînt indiferente atît aprecierea reală a unui lucru, cît şi justa lui analiză, că esenţialul spre care tinde este încadrarea în tonul conjuncturii. . . »

. . . Mie mi-a fost greu să iau cuvîntul, fusesem preluerat clasa întîi, mi se lipiseră toate etichetele posibile. Si totuşi am spus: « Nu poţi decît să zîmbeşti amar închipuindu-ţi ce ar fi devenit Maiakovski — începătorul — dacă ar fi poposit cu primele sale versuri pe strada Vorovski [1].

Unul dintre conducătorii Uniunii, vorbind oarecum rezonabil despre scriitorul mediu a spus că fără lapte nu există frişcă. Continuînd această comparaţie cam nereuşită se poate afirma « că fără vaci n-ai nici lapte. »

La primul congres m-au emoţionat profund cîţiva delegaţi ai cititorilor, care vorbeau cu multă naivitate, dar din toată inima, despre dragostea lor pentru literatura sovietică. La al doilea congres i-am auzit foarte rar pe cititori, însă ştiam foarte bine că au evoluat, că uneori resping cărţile proaste, că aşteaptă adevăr şi frumuseţe. În acelaşi timp şi noi, scriitorii, reuşisem să ne debarasăm de multe din iluziile noastre. Ajunsesem să înţelegem că e stupid să discuţi la congrese cum se scriu cărţile şi că, în majoritatea cazu-

[1] Sediul Uniunii Scriitorilor. (N. tr.).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

riilor, artistului îi este mult mai proprie gîngăvia decît elocința. Știam că problemele nu se rezumă doar la secretariatul Uniunii Scriitorilor și la criticii care, contrazicîndu-se pe ei înșiși, încep brusc să ponegrească cîte o carte; esențialul se concentra în condițiile generale ale activității noastre.

Nu voi insista acum asupra lucrărilor aparținînd autorilor sovietici, prefer să amintesc soarta traducerii cărții lui Hemingway Bătrînul și marea. *Este o întîmplare cel puțin comică. În 1955 s-a hotărît editarea unei noi reviste consacrată literaturii universale,* Inostrannaia literatura; *redactor-șef a fost numit A. B. Ceakovski, mie propunîndu-mi-se să fac parte din colegiul de redacție. Am stat la îndoială mult timp, dar pînă la urmă am acceptat, gîndindu-mă că voi putea contribui la apariția unor lucruri bune. Alexandr Borisovici spunea că are de gînd să publice chiar într-unul din primele numere noua carte a lui Hemingway, căreia îi fusese decernat în toamna lui 1954 premiul Nobel. Și iată că la una din ședințele de colegiu, redactorul-șef ne-a comunicat, încruntat și cu o nuanță de taină în voce, că sumarul respectivului număr va trebui refăcut pentru că Hemingway nu va fi publicat. Cînd s-a terminat ședința, Ceakovski mi-a explicat de ce nu putea apărea* Bătrînul și marea: *« Molotov a spus că e o carte proastă ». Peste vreo două săptămîni am fost la V. M. Molotov în legătură cu anumite probleme legate de lupta pentru pace. I-am povestit despre creșterea mișcării neutraliste în Europa occidentală. După încheierea discuției i-am cerut permisiunea să-i pun o întrebare: « De ce socotiți povestirea lui Hemingway proastă ? » Molotov s-a mirat și mi-a răspuns că în cazul acesta este « neutralist », întrucît n-a citit cartea și, în consecință, n-are nici o părere despre ea. Imediat cum am ajuns acasă, primesc un telefon de la redacție: « Au dat drumul la* Bătrînul și marea... *» Curînd după aceea m-am întîlnit cu un cunoscut de al meu de la Externe care mi-a relatat ce se întîmplase de fapt. Fiind la Geneva, Molotov le-a spus într-o dimineață membrilor delegației sovietice că ar fi bine dacă cineva și-ar găsi timp să citească noul roman al lui Hemingway despre care străinii vorbesc mult. A doua zi, un tînăr funcționar al delegației, dibaci, dar, probabil, nu prea priceput în ale literaturii, i-a spus lui Molotov că a reușit să citească* Bătrînul și marea: *— « Un bătrîn a prins un pește mare, iar rechinii i l-au mîncat. — Și mai departe ? — Mai departe, nimic, finalul. » Viaceslav Mihailovici a remarcat: « Păi asta e o prostie ! »... Soarta unei cărți depindea de întîmplare...*

Nu de mult a trecut pe la mine V. Kaverin. Am discutat despre literatura noastră. Veniamin Alexandrovici a rămas un optimist, cu toate că nu văzuse și poate că nici nu va vedea literatura la care visase în 1954. Îmi spunea că în orice revistă orice scriitor mediu scrie acum mai aerisit și că cei care se orientau după conjuncturi momentane au trebuit să dea înapoi. Trebuie să recunoaștem însă că cele constatate se explică în primul rînd prin creșterea spirituală a cititorilor. Acum o sută de ani scriitorii ruși învățau tînăra intelectualitate rusă să gîndească și să simtă. Situația s-a schimbat și, cu toate că asta ar putea să sune paradoxal, îndrăznesc să afirm: acum cititorii sînt cei care l-au învățat multe pe scriitorul mediu.

•

...Francezii spun că nici o zi nu seamănă cu alta. Același lucru se poate afirma și despre ani. 1956 nu a semănat cu nici un altul. De obicei, eu îmi reproșez o anumită imprudență, dar în primăvara aceea toți erau foarte imprudenți și toți sperau: deștepții și proștii, cei cinstiți și cei necinstiți, toți ! Fiecare, bineînțeles, în felul său. Unii își puneau nădejdea în memorie, alții în uitare. Se spera exagerat de mult, iar discuțiile lungi și grele despre trecut se sfîrșeau invariabil cu un zîmbet. Roger Vailland se plîngea că, în loc să se afle pe culmile olimpului, este nevoit să stea într-o sală de teatru. Noi, însă, nu asistam ca spectatori la o tragedie, noi jucam în ea și nu ne plîngeam.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Bineînțeles că viața continua, oamenii munceau, se îndrăgosteau, se despărțeau, se îmbolnăveau. În anul acela au murit: Fadeev, Brecht, Irène Joliot-Curie. Dar cifra « 1956 » mi se pare abstractă: este foarte greu să reuneşti la un loc evenimente care se desfăşoară atît de rapid, şi apoi, aş dori să scriu despre acele vremuri fără a urmări vreun fir, putînd reedita în felul acesta pentru cititori acea stare de febrilitate în care ne găseam.

...În mai s-a sinucis Fadeev. Moscova se umpluse de zvonuri, oamenii voiau să descopere de ce acest om cu o voință de fier şi-a tras un glonte. Apăreau fel de fel de versiuni care mai de care mai fantastice. În comunicat aveau intenția să scrie că Alexandr Alexandrovici s-a împuşcat în inimă fiind în stare de ebrietate; scriitorii însă ştiau că în ultima lună Fadeev nu pusese pic de băutură în gură; unii au protestat; M. Şaghinian a telefonat undeva, amenințînd că va urma exemplul lui Fadeev. Pînă la urmă, ziarele, anunțînd boala sa cronică, au renunțat să motiveze sinuciderea prin starea de ebrietate.

În sala Coloanelor, împreună cu alții, am făcut de gardă la sicriu. Cînd moare un asemenea om, nu te mai gîndeşti la aspectele particulare ale vieții lui, dintr-odată el îți apare în toată măreția. Mi-era greu; înțelegeam că ne-a părăsit un mare scriitor. Moartea lui a umbrit acea primăvară în care aproape toți cei cu care m-am întîlnit erau plini de speranțe luminoase.

A. Korneiciuk mi-a spus că trebuie să ne sfătuim cu N. S. Hrușciov în legătură cu unele aspecte ale lărgirii Mişcării partizanilor păcii şi a adăugat că Nikita Sergheievici vrea să facă cunoştință cu mine. Discutarea problemelor noastre a durat un sfert de oră. Apoi am vrut să mă ridic, dar Hrușciov mi s-a adresat, vorbind despre Dezghețul meu. Mi-a spus că a citit întîmplător cartea, că nu e de acord cu mine în toate, iar apoi a adăugat: « Nu înțeleg, de ce s-au năpustit ei asupra dumneavoastră? Probabil că din cauza titlului. Dar titlul e bun. . . » (Nu l-am întrebat pe cine a avut în vedere cînd a spus « ei »). Pe urmă a început să povestească despre Stalin; povestea interesant, multe lucruri erau noi pentru mine, dar despre asta nu vreau să scriu, a fost o discuție particulară. Cînd a obosit să povestească (am stat două ore la el), am încercat să intervin pentru Zoşcenko pe care continuau să-l acuze de fărădelegi absolut imaginare.

Hrușciov s-a încruntat şi a spus că « Zoşcenko se poartă rău. La Leningrad s-a plîns unor studenți englezi » Atunci i-am povestit ce s-a întîmplat în realitate. În Uniunea Sovietică sosise delegația unei uniuni studențeşti din Anglia; poate că băieții se pricepeau bine la împărțirea burselor, la hochei şi fotbal, dar nivelul lor intelectual nu era cine ştie ce. La Moscova au vrut să stea de vorbă cu Samuil Marşak şi cu mine. M-am lăsat greu înduplecat să mă duc la întîlnirea de la Uniunea Scriitorilor. Studenții ăştia nu discutau deloc ca nişte gentlemeni. Le-am răspuns tăios, în timp ce Samuil Iakovlevici, din cauza astmei lui, respira cu greutate. Eram indignat de faptul că doi scriitori, nu la vîrsta tinereții, au fost obligați să răspundă la întrebările unor tineri impertinenți. Pe urmă studenții au plecat la Leningrad, unde au cerut să se întîlnească cu Zoşcenko. Mihail Mihailovici a încercat să evite întîlnirea, dar l-au obligat să vină. Unul din studenți l-a întrebat dacă este de acord cu aprecierea dată de Jdanov. Zoşcenko a răspuns că Jdanov l-a numit « lepădătură » şi că n-ar mai fi putut trăi nici o zi măcar dacă ar fi socotit justă această caracterizare. Aşa s-a creat păcătoasa versiune: « Zoşcenko s-a plîns englezilor ».

N. S. Hrușciov nu era un diplomat şi, privindu-l, am înțeles imediat că nu mă crede, deoarece a şi spus: « Eu am alte informații. . . » Am plecat cu un gust amar: intențiile îi erau bune, dar totul depindea de « informații », de cei pe care-i ascultă şi îi crede.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

...După Dezghețul nu am mai scris nici un roman și nici o povestire. În 1957—1958 mi-am consacrat timpul unor studii despre literatură și artă. Acum stau și mă gîndesc: de ce? Să mă fi săturat să «inventez»? Cînd a atins vîrsta de șaizeci de ani, Alexandre Dumas a încetat să mai scrie și privea cu ironie la fiul său care tot încerca să-i pună discret pe birou file albe de hîrtie. Odată, nemaiputînd suporta i-a spus: «Nu te mai strădui degeaba! Nu vreau să mai scriu!» Eu însă continuam să consum hîrtia! La drept vorbind, aș mai fi putut «inventa» încă un roman sau două, e chiar mai ușor decît să scrii despre opera altcuiva. Autorul unui roman sau al unei povestiri are dreptul să schimbe dacă nu caracterul, măcar comportarea eroilor săi. Cehov a refăcut deznodămîntul din Logodnica, dar eu, cînd am scris despre Cehov, nu am putut schimba nimic, nici în firea lui, nici în opera lui.

Lucram mult; am scris prefețele la cartea lui I. Babel și la cea a Marinei Țvetaeva, am tradus baladele lui François Villon, sonetele lui du Bellay, cîteva cîntece franțuzești, am publicat studii despre unele momente ale culturii franceze (despre Stendhal, despre pictorii impresioniști, despre Picasso și Paul Eluard). În 1957 am fost în Japonia și Grecia. Eseurile despre aceste țări împreună cu impresiile din India, scrise mai înainte, au alcătuit un volum. Apoi m-am ocupat de Karel Purkinje, pictor ceh de la mijlocul secolului trecut și, în fine, m-am așezat să realizez o cărticică despre scriitorul meu iubit A. P. Cehov.

Vedem că Apusul nu cunoaște nici literatura și nici arta noastră. În memoria occidentalilor din generațiile mai vechi au rămas întipărite turneele teatrelor lui Meyerhold, Tairov, Vahtangov, filmul Crucișătorul Potemkin, poemul Douăsprezece de Blok. Cei mai tineri nu-și aminteau nimic, erau entuziasmați de Șostakovici, îl venerau pe Maiakovski, pe care îl știau mai mult după biografii și fotografii decît după versuri, afirmau cu tărie că rușii sînt lipsiți de geniul plasticii, că, într-adevăr, ei cîntă bine, mai ales în cor, și că în străinătate trimit pînze imense care seamănă cu fotografii colorate. Nimeni nu cunoștea versurile lui Pasternak, iar Doctorul Jivago era socotit romanul unui geniu de nimeni cunoscut. Evtușenko și Voznesenki, poeți tineri și înflăcărați, au obținut un real triumf în Occident. La serile de poezie ale lui Evtușenko au asistat mai mulți francezi decît au fost vreodată prezenți la întîlnirile cu proprii lor poeți (excepție făcînd înmormîntarea lui Hugo). În Italia a fost publicată o monografie consacrată lui Ilia Glazunov, «marele pictor al noii Rusii».

Tineretul nostru nu știa nimic despre Meyerhold, nu citise niciodată versurile lui Mandelștam sau ale Marinei Țvetaeva, nu văzuse pînzele uimitorilor noștri pictori Koncealovski (lucrările lui de tinerețe), Lentulov, Larionov, Chagall, Malevici, Falk. Pînzele pictorilor apuseni Manet, Degas, Monet, Cezanne, Matisse, Picasso erau ținute în fonduri «secrete». În mod obligatoriu, criticii îl făceau praf pe Kafka, dar nimeni nici chiar criticii, nu știa ce scrisese Kafka.

Atunci cînd, în 1957, au adus la librăria din Istra[1] cîteva exemplare ale povestirilor lui Babel, cărțile au stat mult timp în raft: nimeni nu auzise de Babel, îl confundau cu social-democratul german Babel. Pentru tinerii care au pășit în viață după Congresul XX, existau prea multe necunoscute. Am trecut la un gen nou pentru mine nu din lene spirituală, ci din conștiința răspunderii ce o port față de cititori.

...Încă în 1956 scrisesem prefața la operele alese ale Marianei Țvetaeva. Apariția cărții a fost amînată și prefața s-a publicat în almanahul Literaturnaia Moskva. Cu toate că la ședințe și consfătuiri nimeni nu a amintit prefața aceasta, despre almanah

[1] Așezare de lîngă Moscova în care se află vile ale scriitorilor (N. tr.).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

se discuta mult, fiind dat ca exemplu de «tendințe revizioniste» manifestate de scriitorii din Moscova.

Articolul consacrat prefeței mele era intitulat Despre Smertiașkin[1] și menționa printre altele: «Anticii susțineau că despre morți să nu vorbești nimic sau să vorbești doar de bine. Țvetaeva a murit în 1941. Acum, după cinsprezece ani, e prea tîrziu ca să-i facem parastasul. I. G. Ehrenburg, care a întîrziat cu parastasul, continuă să aprindă lumînări, să cădelnițeze tămîie, să plîngă și să-și smulgă părul din cap... Țvetaeva repetă cele pe care le cunoaștem de mult, de la fel de fel de Smertiașkini ... Ne pare rău de eforturile lui Ehrenburg. Ce rost are să transformi într-o perlă a creației poetice "păcatele de pribegie ale unei muze trîndave" (după expresia poetului Viazenski)?». Un alt articol emitea următoarea judecată: «Ehrenburg a încredințat almanahului prefața la cartea de versuri a Marinei Țvetaeva, carte care nu a apărut încă, încercînd în felul acesta să valideze pentru această poetă decadentă (al cărei nume și a cărei poezie nu au găsit ecou în inima poporului, dispărînd în lumea uitării) dreptul la simpatia compătimitoare a masei de cititori».

Versurile Țvetaevei au fost publicate după cinci ani și «în lumea uitării» au dispărut nu poezia și numele poetei, ci numele și articolele defăimătorilor ei. Absolut tot ceea ce scriam eu era judecat cu cea mai mare asprime. Despre Babel, de pildă, vorbeam prea laudativ: «Confuzia existentă în concepția sa despre viață a făcut ca Babel să fie un artist foarte mărginit». Au criticat rău de tot cele două pagini pe care le-am scris pentru culegerea editată în memoria poetei Lidia Seifulina. S-au amestecat și plasticienii; președintele Academiei de Arte exclama: «Scriitorul Ehrenburg ridică în slăvi opera unor formaliști ca Léger și Braque».

Zarva cea mai mare a produs-o studiul meu intitulat Lecțiile lui Stendhal. Nu înțeleg de ce i-a putut supăra atît de crunt pe apărătorii «principiilor fundamentale» tocmai acest studiu. Probabil că apăruse într-un moment nepotrivit; să nu uităm că peste doi ani se vor arunca asupra mea pentru Recitindu-i pe Cehov; asta probabil pentru că lecțiile lui Anton Pavlovici coincideau cu cele ale lui Stendhal, fiind chiar mult mai pe înțelesul tînărului cititor rus. Criticii îmi reproșau «camuflajul», dar de fapt ei înșiși se camuflau îndărătul unor măști: discutau foarte mult despre romantism și realism, despre relațiile dintre Stendhal și Balzac, despre trecerea sub tăcere a studiilor stendhalienilor ruși, despre faptul că, după opinia lor, am analizat prea mult și fără motive plauzibile aventurile sentimentale ale lui Henri Beyle (omițîndu-se că Stendhal o făcea în multe din cărțile sale). Probabil că acești critici erau furioși pe Stendhal, care scrisese pe marginea unei file din manuscrisul lui Lucien Leuwen: «Trebuie procedat în așa fel, încît credința față de o anumită poziție să nu-i acopere omului pasiunile sale. Peste cincizeci de ani omul unei anumite poziții nu va mai putea impresiona pe nimeni. Trebuie descris numai ceea ce va rămîne interesant și după ce istoria își va pronunța sentința».

Îi rog pe cititori să-mi ierte atît de lunga înșirare a unor vechi neplăceri literare. Puteți să mă credeți: n-am făcut-o pentru a cocheta cu niște mici răni trecute. Am vrut doar să arăt imensa neputință a celor care au atacat și versurile Marinei Țvetaeva, și proza lui Babel, și pictura impresioniștilor, și gîndirea artistică a lui Stendhal. Bineînțeles că cititorii de atunci ai revistelor «Znamia» sau «Oktiabr» nu puteau să facă cunoștință cu poezia Marinei Țvetaeva sau cu pînzele lui Cézanne, dar criticii n-au reușit să-i îndepărteze pe cititori de mine. Criticii își puneau de acord aprecierile cu unul sau altul dintre tovarăși, însă ei nu și-au putut pune de acord

[1] Smertiașkin — Nume inexistent în onomastica limbii ruse, inventat cu intenții batjocoritoare pe baza substantivului «smerti» (moarte) (N. tr.).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu timpul nici defăimările şi nici înţepăturile lor răutăcioase. Timpul a confirmat valorile, infirmînd tot restul.

Au crezut cumva că atacurile mă vor înfrînge? Cîndva, în tinereţe, Tihonov a scris o poezie despre nişte oameni atît de tari, încît din ei se puteau face cuie. Mulţi dintre cei de-o vîrstă cu mine au murit, mulţi care n-au rezistat la încercările timpului s-au dus, dar i-au călit vremurile pe cei care au scăpat: am devenit într-adevăr cuie, am devenit nişte incorijibili şi trişti optimişti. « Cuiele » şi-au dovedit înclinaţii spre ceea ce în literatură se numeşte ironie romantică: oamenii aceştia, rîzînd unii de alţii, rîdeau în acelaşi timp şi de diverse... ciocane, constituindu-se, într-adevăr, într-o rasă aparte.

Pentru mine acei ani au reprezentat o încercare binefăcătoare, am înţeles că se poate scrie şi trebuie scris. Cînd mă ridicam de la maşina de scris şi coborcm pe poteca abruptă ce ducea din grădina mea spre rîu, mă gîndeam la ceea ce devenise ultima misiune a vieţii mele: cartea de amintiri.

•

Există un vechi proverb rusesc: « Domnul îi iubeşte pe cei drepţi, iar domnii pe cei care pîrăsc ». Am întîlnit în viaţa mea oameni drepţi. Nu ştiu ce atitudine a avut Domnul faţă de ei, dar oamenii cinstiţi îi respectau. În schimb cunosc felul în care diferiţi domni manifestau bunăvoinţă faţă de calomniatori, răsplătindu-i nu acolo departe, în ceruri, ci aici, pe pămînt.

În partea a şasea a acestei cărţi am povestit despre atacurile asupra « cosmopoliţilor », care aproape totdeauna aveau nume evreieşti, iar în « Krokodil » erau prezentaţi în caricaturi cu un nas de rigoare. După 1953 antisemitismul a coborît din sferele înalte ale politicii, ascunzîndu-se în ungherele vieţii obişnuite, dar n-a dispărut. Nu voi povesti tot ceea ce ştiu, însă pentru a nu crea impresia că arunc vorbe în vînt, voi da cîteva exemple...

... În 1961, în Literaturnaia Gazeta a apărut poemul lui E. Evtuşenko Babii Iar[1]. Revista Literaturnaia Jizni a publicat imediat un lung articol semnat de D. Starikov. Vrînd să demonstreze cititorilor că nu e admisibil să vorbeşti despre naţionalitatea jertfelor fascismului, Starikov cita versurile mele despre Babii Iar scrise în timpul războiului, oprind însă citatul înaintea cuvintelor: « ... Nenumăratele mele rudenii ». Ştiu că în timpul ocupaţiei fasciştii au ucis la Babii Iar ruşi şi ucraineni care activau în rezistenţă, dar în memoria oamenilor au rămas întipărite zilele lui septembrie 1941 cînd hitleriştii au asasinat la Babii Iar pe toţi evreii care nu au putut să părăsească Kievul: bătrînii, bolnavii, femeile, copiii. Conform cifrelor făcute publice la procesul de la Nüremberg, în două zile hitleriştii au ucis acolo aproximativ patruzeci de mii de cetăţeni sovietici de naţionalitate evreiască.

În Literaturnaia gazeta am publicat o scrisoare în care protestam împotriva folosirii numelui meu în scopul afirmării unor idei contrare celor ale mele.

În decembrie 1962, la întîlnirea guvernului cu scriitorii şi cu artiştii plastici, N.S. Hruşciov l-a învinuit pe Evtuşenko de separarea pe naţionalităţi a locuitorilor Kievului ucişi de fascişti şi a adăugat că aceeaşi vină o are şi Ehrenburg. Evtuşenko e un rus tînăr, eu sînt un evreu bătrîn. N.S. Hruşciov m-a bănuit de naţionalism. Cititorul poate să-şi dea singur seama cît adevăr există în asta.

Am cam luat-o mult înaintea cronologiei fireşti. După cuvîntarea lui Hruşciov unii antisemiţi au simţit că le cresc aripi. Academia de ştiinţe din Ucraina a editat volumul cudaismul fără înflorituri. Cartea era inclusă în tematica antireligioasă, înfăţişînd ititorilor de limbă ucraineană contradicţiile şi interesele egoiste ale iudaismului. Cartea

[1] Rîpa muierilor (N. tr.).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a fost reprodusă și în străinătate. Mă aflam la Stockholm; un cunoscut de-al meu, un suedez foarte pașnic, care fusese recent la Moscova și mă vizitase la casa pe care o am în afara orașului, mi-a adus volumul, rugîndu-mă să-i explic ce înseamnă toate astea. De mult nu mai existau pe lumea noastră nici Stalin, nici Beria, deci nu puteai socoti cărțulia drept o greșeală a trecutului. Am privit îndelung desenele. Ele aminteau de revista hitleristului Streicher care-și consacrase viața demascării evreilor. Conform Vechiului Testament, Dumnezeu i-a purtat pe evrei prin deșert. Autorul desenelor îi înfățișa cu frîie băgate în nas, ceea ce, firește, a făcut ca nasurile evreilor să se lungească. Comportarea năsoșilor evrei era ilustrată într-un mod sui genesis: ei se închinau în fața cizmei hitleriste, iar năsosul Ben Gurion discuta foarte pașnic la Auschwitz cu SS-iști în timp ce în lagăr se chinuia un om cu un nas complet neevreiesc. Am anulat conferința de presă de la Stockholm. După două luni cartea a fost dezavuată, iar A. Adjubei, care fusese în Franța, a comunicat că a fost retrasă din vînzare.

•

Mi-amintesc de Fadeev, care, apărînd poezia Olgăi Bergolz, o povățuia să renunțe la termenul « autoexprimare ». Într-adevăr, unele cuvinte care încep cu acest element de compunere sună mai curînd reprobator: autocrație, automulțumire, autoincîntare, autoflagelare și așa mai departe. Poezia lirică însă reprezintă de cele mai multe ori o autoexprimare sau, dacă acest cuvînt nu place, un jurnal intim. Spre deosebire de jurnalele pe care le ținem, versurile pot fi legate de o anumită oră din viață sau de ani lungi de existență. Dar, invariabil, ele vor reda retrăirile, gîndurile și sentimentele autorului. Bineînțeles că nu fiecare cititor va accepta orice poezie ca oglindă a propriilor sale gînduri și sentimente. Însă fiecare, citind o poezie sau alta, va rămîne surprins: cît de exact a exprimat poetul ceea ce în mintea celui care citește exista doar sub formă de vagă închipuire.

Acum șaizeci de ani Briusov proclama: « Poate că totul în viață nu reprezintă altceva decît un mijloc pentru versuri de armonii strălucitoare »; acesta a fost doar unul din numeroasele manifeste literare ale timpului și bineînțeles că, pentru Briusov chiar, multe evenimente ale vieții personale ori sociale nu au reprezentat numai un mijloc, ci însăși esența. Talentul și măestria mea întru ale poeticii sînt foarte mărginite și, amintindu-mi de alte cuvinte care încep cu « auto », sînt îndreptățit să spun că n-am suferit niciodată de autoamăgire. Versurile mele sînt un jurnal. În lista de membri ai Uniunii Scriitorilor sînt trecut la « prozatori ». Dacă în cartea mea de amintiri m-am oprit în cîteva rînduri la versurile pe care le-am scris, iar acum mă întorc din nou la ele, am făcut-o cu un singur scop, și anume acela de a povesti despre mine. Versurile sînt mai abstracte, dar în același timp mai concrete decît proza, cu ajutorul lor poți povesti despre mult mai multe fără să cazi în lipsa de modestie care totdeauna m-a dezgustat.

Unii cititori ar putea presupune că m-am mulțumit a fi doar un observator marginal al evenimentelor din 1956, un fel de cronicar imposibil. Nu, eu am regîndit multe, dar furtuna de pasiuni contradictorii ale timpului mă arunca pe valuri asemenea unui vaporaș aflat în mijlocul mări dezlănțuite.

În 1938, meditînd la toate cele ce se petreceau în țara noastră, scriam versuri pline de disperare:

Nu mă lăsa să cuget, te-implor, oprește-acea voce !
Memoria să plară, tristețea să nu mă mai sufoce !

. . . Am mai afirmat în cîteva rînduri că nu am crezut în multe din cele ce s-au spus ori s-au scris despre « dușmanii poporului » și că niciodată nu am semnat apeluri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care cereau moartea pentru « trădători » imaginari. Asta nu înseamnă că încerc să mă înfățișez într-o postură de renegat înțelept și curajos. Asemenea compatrioților mei, m-am « deprins » cu iernile anilor perioadei staliniste. În decembrie 1949 am scris articolul « Sentimente puternice », în care evidențiam imensul sentiment de adorație pentru Stalin pe care l-am observat și în tranșeele noastre, și în Spania, și printre partizanii francezi. Articolul poate fi pe drept socotit ca făcînd parte din « torentul de saluturi ». Zeificarea acestui om mi :-a părut a reprezenta atunci cimentul societății noastre, o garanție a faptului că ideile lui Octombrie vor fi ferite de dușmani. Nu caut justificări: fără a crede, m-am lăsat acaparat de puterea credinței generale. În același timp însă, blestemam credința oarbă.

... Eu am găsit totdeauna un imens sprijin moral în munca eroică a poporului meu, în spiritul de sacrificiu de care a dat dovadă el în timpul războiului, în puterea lui de creație, izgonită poate sub pămînt, dar revenită la suprafață asemenea unor izvoare vii. Versurile nu le-am scris în 1956, ci în 1957—1958, cînd orice ziarist, cît de cît descurcăreț, putea să mă improaște cu hîrdaie de noroi. Eu știam însă că pămîntul se învîrtește, că nu poate exista întoarcere la trecut...

Versurile mele nu se mărgineau numai la acele probleme grele și complexe pe care le-am avut toți după 1956. Pentru prima oară începeam să-mi simt vîrsta. Trebuia să învăț multe de la o știință care nu se predă în nici o școală. Scriam despre un « vecin » pe care îl cunoșteam chiar foarte bine:

Așteptați ! Vă rog mult, așteptați o clipă !
Priviți ! Dar vă implor, nu priviți în pripă !
Sub pielea zbîrcită de riduri uzate
Mai viu ca la alții o inimă bate.

Pentru prima oară am început să mă îndoiesc de materialul de care mi-am legat lunga mea viață, de fidelitatea și precizia cuvîntului. Bineînțeles că și înainte am iubit cu pasiune versurile lui Tiutcev despre tăcere și adesea repetam în sinea mea: « Taci, ascunde-te și ține-n taină », dar frunzele căzătoare cu care îmi începusem prima mea poezie nu reprezentau altceva decît cuvintele goale, neputința de a mă exprima. Mi se părea că pot simți natura cuvîntului, culoarea, mirosul, gingășia sau asprimea învelișului său, totodată însă simțeam cum aceleași cuvinte deveneau de o neputință ce înălța ori umilea. Observasem că nu pot spune ceea ce doresc.

Aceasta nu era doar o recunoaștere a neajutorării mele poetice și nu era doar autoexprimare.

Într-o nuvelă de I. Grekova, apărută la cinci ani după acele versuri, am întîlnit un dialog între niște tineri cercetători dintr-un laborator care discutau despre o poezie a mea: « ... Nu-i nouă... lumea mollie... de cuvinte-mprumutate... și cînd vezi că sorocu îi e... Să răspundă pentru toate... Dezgroapă, da, așa e mi se pare, dezgroapă... Dezgroapă-n grabă vorbele. Înțelegînd că-s minciună... Pe geam aruncă slovele... Cu gloria împreună...

— Ce-i asta ? Ia stai, ce-i asta ?

— Nu ce, cine, cap sec !

— Bine, cine ?

El e, Ehrenburg »

Mi se pare că în acest fragment am povestit (poate mai superficial și probabil cu o scăzută expresivitate artistică) despre viața mea din acei ani, despre ghemul în care se împleteau fire foarte diferite. Poate că cititorii fac în sinea lor multe alte presupuneri, e firesc, și nu sînt urmașii mei dintr-un viitor îndepărtat, ci sînt contemporanii mei.

În românește de ALEXANDRU STARK

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LIVIA SZÁSZ CÂMPEANU

«The New York Times Book Review» și civilizația cărților

... *«Pentru cei cu timp la dispoziție, o informație: chiar dacă ați citi 135 de cărți pe zi, timp de un an întreg, nu ați reuși să parcurgeți toate cărțile ce sînt publicate anual în Statele Unite. Mai adăugați acestei cifre, care trece de 50 000, cele 100 și mai bine de gazete literare, publicațiile de specialitate, politice și științifice (numai în domeniul sociologiei există 142), precum și magazinele tipărite pe hîrtie lucioasă, din care ediții tot mai mari și mai aclipitoare își sporesc neîncetat numărul, și vă veți putea face o idee despre cît de multe lucrări își găsesc drumul spre tipar.»*

... *«După ediția din 1988 a catalogului* Bowker Annual, *fondul înregistrat de library of Congress cuprinde în prezent 85 895 835 'materiale', incluzînd titluri catalogate, documente de arhivă, manuscrise și microfilme.»*

... *«În fiecare an, conform datelor furnizate de* Books in Print, *încă 70 000 de titluri sînt declarate epuizate; și printre acestea, fără îndoială, sînt îngropate și cărți meritorii. Îi mai pasă oare altcuiva de aceasta în afara Sfîntului Ieronim, protectorul bibliotecilor? Sau, în cele din urmă, a cedat și el și și-a cumpărat un videocasetofon?»*

Fragmentele de mai sus au fost extrase dintr-un articol-eseu publicat de criticul american Arthur Krystal sub titlul *On Writing: Let There Be Less (Despre ceea ce se scrie: De-ar fi mai puțin)* în săptămînalul american *The New York Times Book Review*. Ele nu fac decît să confirme, în termeni statistici, dimensiunile exacerbate ale ceea ce, de la Marshall McLuhan încoace, ne-am obișnuit a numi Galaxia Gutenberg, și aceasta într-o epocă în care noi galaxii, mai mult sau mai puțin «marconiene», în funcție de arbitrarele etichetări sau titulaturi pentru care spiritul uman și-a avut întotdeauna partea sa de slăbiciune, se luptă pentru supremație într-o nouă eră a civilizației umane.

Se pare însă că, insensibil la prognosticurile fataliste, la ipotezele futuriste și chiar la agresiunile tot mai violente ale noii culturi audio-video, universul cărților își croiește, cu aristocratică indiferență, linia destinului pe care s-a îmbarcat încă de pe la 1440, cînd parcă frîu liber, acum mai mult decît oricînd, impulsurilor expansioniste, tendințelor de auto-proliferare. Iar în acest labirint ce-și împinge tot mai departe frontierele, devin tot mai necesare, pentru un public care și-a pierdut de mult putința exhaustivității, firele Ariadnei, călăuzele care să-l scoată la liman.

●

Într-un peisaj literar atît de bogat precum este cel nord-american în momentul de față (vezi datele furnizate de decupajul ce servește drept preambul la aceste rînduri), o revistă de recenzii ca *The New York Times Book Review* nu mai are nevoie de argumente pentru a-și justifica existența. Ea este, după cum o recomandă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

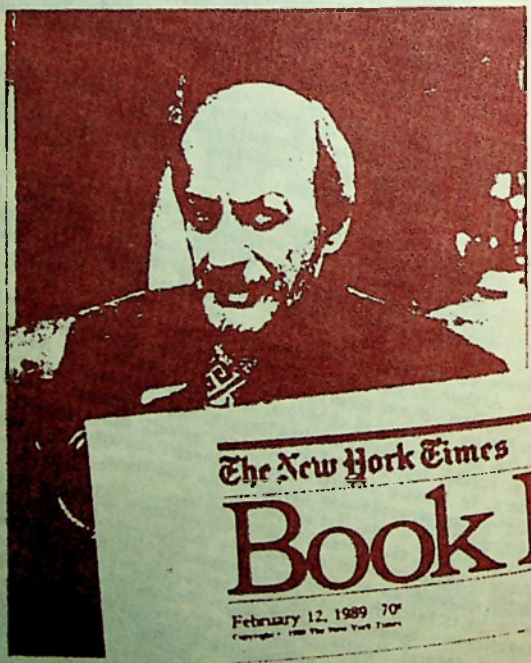
nes

k Review

Anthony Burgess's new novel "Any Old Iron" Review, page 12

ican Boy
ngland

Anne Tyler



The New York Times

Book R

February 12, 1989 70¢

'I V

PAUL ROBESON
A Biography
By Martin Bauml Duberman
Illustrated. 804 pp. New York
Alfred A. Knopf $24.95

By John Patrick Diggins

Whose Canon Is

By Henry Louis

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

The New York Times

Book Review

February 5, 1989

What Little Girls Are Really M

CAT'S EYE

By Alice McDermott

view

lk in Dignity'

ourted the Guillo

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constant anunțurile publicitare, surprinzătoare prin simplitate și sobrietate într-o societate și o piață ce pun atîta preț pe reclamă, *a must for book lovers* (o necesitate pentru iubitorii de cărți) și *the most influential book magazine in America* (cea mai influentă revistă din America).

Cu o tradiție de aproape un veac, cu un tiraj de aproape 79 000 exemplare, *The New York Times Book Review* pare să fie una din publicațiile săptămînale cu cea mai mare audiență în Statele Unite, dar și peste hotare, adresîndu-se deopotrivă specialiștilor (editori, bibliotecari, librari, critici, cadre universitare etc.), dar și simplilor cititori, iubitorilor de lectură. Structura sa urmărește să satisfacă gusturile și, mai ales, punctele de interes ale celor mai variate categorii de lectori, prin spectrul larg al cărților recenzate (de la istorie, științe sociale, economice și politice pînă la artă, poezie, dramă, roman, scrieri science-fiction etc.), dar și prin rubricile fixe — inepuizabile surse de informații, veritabile buletine de știri despre actualitatea din domeniul cărților.

Cele două secțiuni — *Fiction* și *Non-Fiction* — ale rubricii *In Short (Pe scurt)* cuprind, sub semnături diverse, succinte dar pertinente prezentări ale noutăților editoriale* (Virginia Woolf — *Essays*, vol. III, Andrzej Wajda — *Double Vision: My Life in Film*, Stéphane Mallarmé — *Selected Letters* ș.a.); listele de *best-seller*-uri — pentru edițiile tip *hardcover* și, respectiv, *paperback* —, întocmite pe baza datelor furnizate de computerele programate să prelucreze vînzările de carte pe tot teritoriul Statelor Unite, înregistrează săptămînal curbele spectaculoase sau, dimpotrivă, traiectoriile statornice ale destinelor unor cărți (Salman Rushdie — *The Satanic Verses*, John Irving — *A Prayer for Owen Meany*, E. L. Doctorow — *Billy Bathgate*, Ann Tyler — *Breathing Lessons*, Margaret Atwood — *Cat's Eye*, Danielle Steel — *Star* etc.); pentru o mai judicioasă și extinsă evaluare a titlurilor de interes și o discretă manevrare a opiniei publicului cititor, acestor clasamente li se mai adaugă încă o serie de rubrici: *And Bear in Mind* (cuprinzînd propunerile editoriale pentru alte volume demne de consemnat), *New and Noteworthy* (secțiune dedicată edițiilor *paperback* de George Johnson), *Noted with Pleasure* (spicuiri din ultimele apariții); în spirit democratic, revista mai oferă, în cadrul rubricii *Letters*, o tribună deschisă schimburilor de idei, opiniilor diverse, aprecierilor sau criticilor la adresa articolelor publicate.

Periodic, spre delectarea uneia sau alteia din categoriile de cititori, editorii de la *The New York Times Book Review* mai dedică, prin rotație, cîte o secțiune specială unui anumit tip de literatură, unui domeniu sau gen aparte: *Children's Books (Cărți pentru copii)*, *The World of Science (Lumea științei)*, *Paperbacks* etc., iar bi-anual — vara, în perioada vacanțelor, și iarna, în cea a sărbătorilor — le rezervă tuturor iubitorilor de carte un adevărat regal gazetăresc: ediții cu un număr de pagini substanțial sporit față de obișnuitul 40—50, în care reclamele, sfaturile, recomandările, bilanțurile se revarsă într-o abundență ce pune la grea încercare discernămîntul oricărui amator de lectură.

Dar profilul și mai ales statura revistei sînt date de ceea ce ocupă locul preponderent în sumarul său — recenziile. Realizate cu competență, obiectivitate și profesionalism, acestea consemnează în genere aparițiile ce adevărat meritorii din întregul domeniu anglofon, neomițînd nici acele titluri care, prin intermediul tălmăcirilor și calitatea intrinsecă a originalelor, s-au înscris în circuitul universal de valori și, inerent, își caută făgașuri și în spațiul literar anglo-saxon. Politica de deschidere promovată de editori a dus la transcenderea granițelor literaturilor

* Titlurile citate în acest articol au fost extrase, în exclusivitate, din colecția revistei pe intervalul iarnă-primăvară 1989.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

naționale, în tentativa, de altfel pe deplină reușită, de a crea un for cultural deschis, permeabil, care să asigure un dialog fertil al cărților, cititorilor și specialiștilor, o sinteză fecundă, mereu actualizată, a valorilor din universul livresc.

Conviețuiesc, astfel, în paginile celor mai recente numere însemnări despre ultimele evenimente din domeniul traducerilor: Gabriel García Márquez — *Love in the Time of Cholera*, Günter Grass — *Show Your Tongue*, Christa Wolf — *Accident / A Day's News*, Primo Levi — *Other People's Trades*, Cinghiz Aitmatov — *The Place of the Skull*, Juan Goytisolo — *Forbidden Territory (Memoirs)*, André Jardin — *Tocqueville: A Biography*, Mircea Eliade — *Autobiography*, vol. II și *Youth without Youth and Other Novellas*, ed. Roger Chartier (introd. de Phillippe Arlès) — *A History of Private Life*, vol. III *(The Passions of the Renaissance)* etc., alături de aprecieri ale unor cărți din aria anglo-saxonă: William James — *Manuscript Letters*, Phillip Larkin — *Collected Poems*, Margaret Foster — *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, Ishmael Reed — *The Terrible Threes*, Alice Walker — *The Temple of My Familiar*, Cynthia Ozick — *Metaphor and Memory* (essays), Frank Brady — *Citizen Welles: A Biography*, *The Oxford English Dictionary*, 20 vol. (articol semnat de criticul Hugh Kenner !), John Rewald — *Cézanne and America*, John Steinbeck — *Working Days: The Journals of the « Grapes of Wrath »*, Kingsley Amis — *Difficulties with Girls*, Melvyn Bragg — *Richard Burton: A Life*, Saul Bellow — *A Theft* (recenzie semnată de Joyce Carol Oates !), John Updike — *Self-Consciousness: Memoirs*, Seamus Heaney — *The Government of the Tongue: Selected Prose 1978—1987*, E. L. Doctorow — *Billy Bathgate* (recenzie semnată de Ann Tyler !) etc., precum și eseuri pe teme diverse: Peter Gay — *Sigmund and Minna? The Biographer as Voyeur* (despre corespondența dintre Sigmund Freud și Minna Bernays, recent devenită accesibilă cercetătorilor), George Plimpton — *Across the River and into Harry's Bar* (despre parodierea scrierilor lui Hemingway) și meditațiile originale semnate de unul din cei mai prolifici editori ai revistei, Anatole Broyard.

Cît despre autorii articolelor — cadre universitare, critici, specialiști în domenii diverse sau chiar scriitori profesioniști —, prin tonalitatea și stilurile diferite, perspectivele și unghiurile variate, ideile și concepțiile inedite, dau o coloratură cu totul particulară și marchează specificul publicației. Pe de altă parte, constanta și fireasca intersectare de semnături celebre, ale unor personalități a căror consacrare a depășit de mult frontierele continentului american, intrînd deja pe teritoriul universalității culturale, fixează dimensiunea profesionalismului și competenței promovate de forum-ul revistei (Thomas Pynchon, Ann Tyler, Arthur Miller, Robert Coover, Louis Auchincloss, Joyce Carol Oates, Gilbert Sorrentino, Primo Levi, Erich Segall, David Unger, Anthony Burgess, Edward Hirsch, W. S. Merwin, Edna O'Brien, Peter Ackroyd, Octavio Paz, Russell Banks etc. — pentru a nu cita decît din aparițiile ultimilor doi ani). Nota comună, nicăieri explicit rostită dar sensibil omniprezentă, pe care, în ciuda acestei pluralități de voci și opinii, o împărtășesc colaboratorii revistei și care, prin mijlocirea editorilor ei, se degajă în flux continuu spre cititori, izvorăște din acea înțelegere a menirii cărții și a rostului celor ce și-au făcut meșteșug din propășirea ei, pe care unul din cărturarii veacului al XVI-lea, Francis Bacon, a formulat-o în cîteva vorbe simple, mereu valabile: « Nu ceti pentru a contrazice au tăgădui și nici spre a crede fără a cerceta, și nici spre a afla prilej de vorbă au conversațiune, ci numai spre a cumpăni și cugeta. Unele cărți sînt făcute spre a fi gustate, altele înghițite și numai puține spre a fi rumegate și mistuite; adică unele cărți trebuie citite doar în parte; altele citite fără prea multă osîrdie, iar numai cîteva se cuvin citite în întregime, cu multă luare-aminte și stăruință. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IERUSALIM

GEO ȘERBAN

Zig-zag în perimetrul « Ariel »

Deunăzi, la împlinirea a 25 de ani de existență, — aproape concomitent cu *Secolul* 20 — *Ariel* a avut parte, firește, de evocarea începuturilor sale. Revista, impecabilă tipografic, de astăzi, a fost precedată de un modest buletin de « noutăți culturale », conceput să țină la curent străinătatea cu primii pași ce se făceau, în tînărul stat israelit, pentru înjghebarea unei mișcări autohtone literare și artistice. Trecerea la statutul de revistă, la începutul anilor '60, păstra încă amprenta romantică a pionieratului, concretizată chiar în ambianța de lucru, dat fiind că importantul minister tutelar continua să-și aibe sediul în niște mici căsuțe, semibarăci, înșirate pe o peluză în inima Ierusalimului, incredibil de puțin conformist, mai curînd aducînd a *kibutz*. Cuvîntul este folosit de însăși Ruth Debel în succintul istoric pe care-l schițează din perspectiva fondatorilor. *(Ariel* nr. 67—68/1987). Desigur, nu e vorba doar de aspectul exterior al așezării în spațiu, ci de combustia lăuntrică, de entuziasmul, spiritul de inițiativă și dăruirea puse la contribuție pentru ca proiectul să capete consistență și să cunoască, treptat, împlinirile așteptate. De altminteri, cititorii vor constata pe parcurs că destui dintre autorii popularizați în *Ariel*, fie cu grupaje lirice, fie cu proze ori fragmente dramatice, au la activul lor un stagiu definitoriu la școala *kibutz*-ului. Este, în primul rînd, cazul romancierului Amos Oz, ale cărui cărți (uneori integral nutrite din practica de kibutznic a autorului) circulă în multe limbi, inclusiv în românește *(Soțul meu, Mihael)*. Sînt poeți, ca Ayin Hillel, ca Anadad Eldan sau Amos Levitan, născuți în asemenea colectivități de muncă iar alții care li s-au integrat pe parcurs: Joseph Ezekiel, Yehudit Kafri, Amir Gilboa și alții. Astfel de detalii biografice nu rămîn fără răsfrîngeri în operă și, în genere, asupra orientărilor literare, destul de diverse, din interiorul cărora străbate constant la suprafață un filon realist, impregnat de febra participării la un prezent ce solicită, deopotrivă, înzestrarea personală și energiile tuturor. Așa cum s-a structurat, cu timpul, *Ariel* are în vedere relieful individualităților în toate domeniile de creație, — literatură, teatru, arte plastice, muzică, balet, film, fotografie, — pe fondul aspirațiilor unanime spre afirmarea unei spiritualități specifice, în virtutea contribuțiilor de foarte variate sorginți. O dialectică nuanțată a intersecțărilor, interferențelor și asimilărilor ocupă întreg ecranul actualității, condamnă monotonia, schematismul și, măcar teoretic, previne împotriva provincialismului.

Are rostul său catalizator faptul că precursorii imediați ai literaților înainte citați sînt un Haim Naham Bialik (n. 1873 în Ucraina, mort la Tel Aviv, în 1934) sau un Shmuel Yoseph Agnon (n. 1888 în Galiția, dispărut în 1970, după ce prilejuise literaturii israeliene omagiul unui premiu Nobel), care aduceau cu ei experiență matură deja, intrată ca element constitutiv în creuzetul cel nou. Factori competitivi extrem de diferiți au intrat într-un îndelungat proces osmotic, asupra căruia *Ariel* îndreaptă atenția cititorilor, atît prin paleta largă a textelor selectate,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cît și prin comentarii adecvate, incluzînd profiluri de personalități (« Bialik, hic et nunc », nr. 59/1985 — « Universul Elsei Lasker-Schüler », nr. 37/1976 — « Exilul și izbăvirea în Legendele Israelului de Amos Oz », nr. 47/1978 — « Poezia Zeldei », nr. 65/1986 — « Aharon Appelfeld, romancier neînțeles », nr. 61/1985 și, în același număr, « Yehuda Amichai, poetul prozator »), sinteze pe probleme, eseuri pe o bază comparatistă mai cuprinzătoare (« Între tradiția evreiască și cultura occidentală », nr. 38/1976), în care se confruntă mitologicul și parodicul, sacralul și profanul, alegorismul de tip tradițional cu sincronismul de factură modernă (relația, de pildă, dintre Agnon și proza scandinavă), în doze și la intensități ce traduc, de la caz la caz, resursele originalității autentice. Exegeze savante, îndreptate asupra izvoarelor de adîncime, privesc relațiile complexe cu lumea arabă, fie prin decelarea amestecului de judaism și islamism încă de pe vremea dinastiei Omeyzilor, fie prin relevarea cîtorva prezențe arabe pregnante, precum Emil Habeebi, Jamal Ou'war, Mahmud Darweesh, Mustafa Murar, Muhamad Ali Taha, Samih al Kassem, cu un loc bine definit pe eșichierul actualităților editoriale din Israel (nr. 45—46/1978). Există și autori, (e cazul lui Anton Shammas), care scriu atît în arabă, cît și în ebraică. Subiect de reflecție erudită, aceste relații, atestate istoric, furnizează astăzi materie de inspirație epică, după cum se întîmplă în paginile lui Binyamin Tammuz. Uneori, autorii înșiși sînt invitați să-și expună programul de creație, concepția, viziunea în raport cu ansamblul evoluției literare. Interesante « confesiuni » semnau, mai de mult, prozatorul Aharon Megged și poetul Ezra Zussman (nr. 29—30/1973—74), unul cu un ochi mai critic, celălalt mai nostalgic-afectiv, dar amîndoi preocupați de identitatea ficțiunii artistice și îndreptățirea ei să se emancipeze de servituțile trăirilor brute, fiind, în același timp; datoare să răsfrîngă asupra realității un plus de substanțialitate.

Număr după număr, prozele, poeziile incluse în *Ariel* reprezintă o panoramă dinamică, lăsînd să se întrevadă direcțiile efectiv prolifice de dezvoltare, repere constante și voci distincte. Povestirile lui Uri Orlev, invadate de obsesiile ghetto-ului varșovian, se disting net de narațiunea meticuloasă a lui Ya'akov Shabatai, din păcate dispărut de tot tînăr, în 1981, încît cel de al doilea roman al său, considerat ca moment de răscruce, urma să-i apară postum. Mediul Tel Aviv-ului din anii '70 se vede, aici, reflectat nu fără anume sarcasm. Prin revenire, în decursul anilor, cîteva registre poetice ajung să se fixeze în memorie, un Shlomo Tanny, cu peisajele sale filtrate crepuscular, un Aharon Amir, meditativ pe firul preceptelor biblice de curaj, întrucît, anterior, edițiile poetului au dat ocazia unor celebre ilustrații, ca acelea semnate de Marc Chagall). Similară situația plasticianului Israel Hadany, sau Moshe Dor, receptiv la apelul evenimentelor, care scria vibrante versuri în ziua semnării tratatului de pace dintre Israel și Egipt (cf. nr. 59/1985).

Ecoul textelor este amplificat de plastica bogat reprezentată în fiece număr. Citeodată, are loc un spectaculos dialog, ca atunci cînd Yehuda Amichai se însărcinează să comenteze liric tablourile lui Ivan Schwebel și să extragă din paleta lor intens colorată portretul artistului. La rîndul său, graficianul Moshe Gershuni s-a încumetat să traducă în limbaj plastic versurile lui Bialik (avea, într-adevăr, nevoie de curaj, întrucît, anterior, edițiile poetului au dat ocazia unor celebre ilustrații, ca acelea semnate de Marc Chagall). Similară situația plasticianului Israel Hadany, care aduce un ingenios elogiu literaturii prin tratarea cărții ca obiect. Dialogul este întreținut și printr-o comunicare subterană de afinități, de motive identice sau cu încărcătură asemănătoare; în litografiile lui Hermann Struck prinde viață o tipologie de esența celei descrise de Agnon, iar în linia fermă a lui Reuven Rubin răzbate voința de auto depășire constructivă a epocii de pionierat, bogat răsfrîntă în opere literare, ca și într-o anume etapă a filmului. (Introvedere de ansamblu, « 40 de ani de cinema în Israel », nr. 71—72/1988, se încearcă

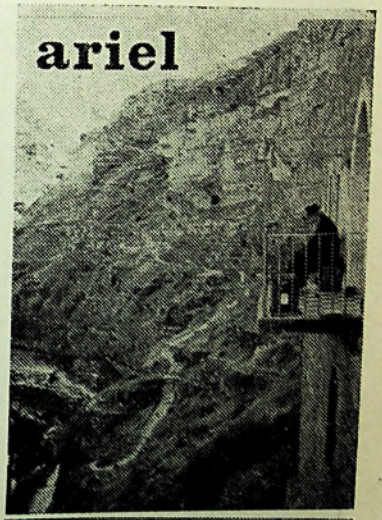
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

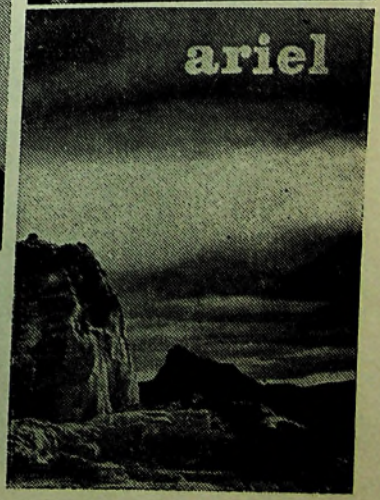
o periodizare sugestivă și pentru mersul literaturii, fiind vorba de un efort identic de asumare a responsabilităților și de vamă plătită în comun poncifelor, tiparelor uniformizante, prejudecăților simplificatoare). Idealul durabilității, pe deasupra dificultăților inerente, angoaselor de moment, schemelor sumare, publicitare, își află expresie monumentală în sculptura lui Dani Karavan (n. 1930 la Tel Aviv), și el trecut, ca atîția alții, prin experiența *kibutz*-ului. Ansamblul creat de Karavan în memoria luptătorilor ce s-au sacrificat în deșertul Neghev și implantat în zonă, în proximitatea orașului Beer-Sheva, impresionează prin modernitatea îndrăzneață aliată cu conotații adînc înrădăcinate în cultura Orientului apropiat. O vedere aeriană, reprodusă de *Ariel* nr. 29—30/1973—74, denotă caracterul simfonic al reunirii de volume (con, sferă, piramidă, paralelipiped), șerpuitor prelungite pe orizontală ori țîșnite vertical; fotografia este luată în plină zi, cînd umbrele proiectate de soarele intens atenuează duritatea betonului, dar totodată subliniază, pe fondul nisipurilor aride, nestatornice, voința vitală, perenitatea infuzată grație creației.

Surpriza este, odată ajuns în preajma monumentului, să constați că dimensiunile sale uriașe nu sînt deloc strivitoare pentru privitor. Aproape că te invită să-l mingii, să-l dai ocol, să-l abordezi din toate unghiurile, să i te încredințezi ca unei forțe protectoare și, astfel, el probează a nu închipui un omagiu abstract, rece, ci o invitație grăitoare la reculegere și căutare de sine pentru a descoperi acel elan benefic, acele resorturi firești, favorabile comunicării umane. Mi-a apărut la orizont pe neașteptate și privirile l-au fixat cît s-a putut de mult și după ce autobuzul îl depășise, văzîndu-și mai departe de drumul ce ne ducea, întregul grup de turiști, spre Eilat pînă la capul Sharm el Sheik și apoi în interiorul selenar al Sinaului către ilustrul așezămînt bizantin, Santa Catherina. La capătul zilei următoare, pe o noapte cu lună plină, urcam muntele Sinai așa ca răsăritul să ne prindă pe culme și să apucăm să coborîm pînă se instalează căldura, ucigătoare, de cum soarele se ridică. Lumina roșiatică a zorilor împrumuta contururi fantastice crestelor; alături, pelerini sud-americani, sosiți pe alte poteci, intonau imnuri de slavă în ritmuri străvechi, poate incașe, poate maja, puse în slujba unor credințe ulterioare accesibile și nouă; drept la picioare, între zidurile de cetate medievală, lăcașul bizantin ferecat, conștient parcă de avuțiile sale inestimabile, între care prețioase odoare de provenienței moldo-valahă, de care mă mai despărțeau doar cîteva ore: uși sculptate în stilul inconfundabil, fastuos, brîncovenesc, opuri ieșite din primele noastre tiparnițe, ferecături de argint lucrate de meșteri de la noi! Timpuri și seminții dîndu-și mîna în pofida contingențelor de atîtea ori vrăjmașe, absurde! Mă întorceam din periplul sinaiot, în vechiul Ierusalim, nerăbdător să-i calc fiece piatră, grijuliu să-i receptionez mesajul numeroaselor vestigii de culturi și civilizații suprapuse, coexistente, spre a ofili orice stupidă aroganță de supremație.

Amintirile acelei călătorii le împrospătez și le ordonez, ca cititor al lui *Ariel*. Înțeleg, acum, prea bine ponderea apreciabilă acordată arheologiei în corpul revistei. După cum se îndreaptă reflectoarele meditației contemporane asupra moștenirii lui Maimonide, se comunică rezultatele săpăturilor sistematic efectuate în deceniile ultime. Excelente fotografii transportă cititorul la fața locului, pînă sub zidurile încărcate de istorie sau în muzeele unde obiectele recoltate rămîn să vorbească tuturor generațiilor de aici înainte. *Ariel* dedica, nu de mult, un caiet al său muzeului cel mai important din Ierusalim (nr. 60/1985), dar însăși colecția revistei, pe întinderea a peste 25 de ani de existență, edifică un instructiv și incitant „muzeu imaginar".

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Compania « Batsheva »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALINA LEDEANU

Ethos și vitalitate

În 1971, Festivalul internațional de la Paris marca, în lumea dansului, apariția unui fenomen de-a dreptul exploziv prin nivelul profesional și ecourile unanime. Tînăra companie israeliană « Batsheva » cucerea trei medalii de aur: una pentru întregul ansamblu, o alta pentru Ehoud Ben-David, ca cel mai bun dansator și, în fine, cea de a treia pentru Rina Schenfeld și Rahamim Ron, declarați cea mai bună pereche. În anii care au urmat, condeie strălucite precum Clive Barnes, Anna Kisselgoff, Claude Sarraute, au salutat apariția unui stil coregrafic inconfundabil — acela israelian —, care îmbina vitalitatea cu dimensiunea morală.

Asemenea fenomene sînt deobicei rodul unei școli, al unei tradiții. Constituia dansul o zestre pentru acest popor cu o cultură multimilenară dar o independență națională de numai cîteva decenii? Hrănită de extazul străvechilor dansuri sacre, influențată de principalele curente artistice ale secolului, așa cum pătrunseseră ele prin valurile de imigranți, coregrafia israeliană a beneficiat și de prezența unor personalități americane și europene. Cît despre cunoașterea sa în afara hotarelor țării, un merit considerabil revine publicației *Ariel*, creată la Ierusalim în 1962 și difuzată în patru limbi de mare circulație, cu scopul de a oferi lumii imaginea principalelor evenimente culturale naționale — fie ele literare sau artistice.

Prezent cu o mare frecvență în paginile revistei, domeniul coregrafic a fost abordat cu scrupul istoric, cu dorința de a surprinde, în efervescența generală, specificul fiecărei companii. Mai mult, dansul a fost abordat și din perspectiva sa teoretică. Astfel, în nr. 33/1975, comentînd spectacolele « Grupului de dans Cameral » condus de Noa Eschkol, cunoscută pentru experimentele sale în direcția unei esențializări a mișcării, pentru tentativa de a elibera dansul de simbolismul reprezentației de tip teatral, Zvi Yanaï analizează sub aspect filosofic, matematic și coregrafic « Sistemul de notare pentru eliberarea mișcării » conceput de Noa Eschkol și Abraham Wachman. Exprimînd mișcarea circulară, acest sistem, aplicabil în studiul limbajelor neverbale, oferă nu numai posibilitatea de a compara diversele stiluri de dans, dar permite dansatorilor să găsească noi combinații de mișcări, « neconsacrate » prin tradiție și care, altfel, « ar rămîne închise în materialul brut al mișcării ».

Într-un moment de bilanț, marcînd a treizecea aniversare a statului israel, Naomi Doudaï, romancieră și profesoară la Universitatea « Bar Ilan » realizează, în nr. 45—46/1978, o trecere în revistă a întregii mișcări coregrafice naționale, pornind de la confruntarea, în anii '20—'30, dintre școala clasică, de tradiție rusă, și cea modernistă, de proveniență germană, aceasta din urmă reprezentată glorios de Gertrud Krauss, marea autoritate (la acea dată) în materie de dans modern. Trecînd în revistă principalele trupe profesioniste, autorea se oprește în primul rînd asupra companiilor « Batsheva » și « Bat Dor », create prin generosul aport al unui mecena — baroana Bethsabée de Rothschild —, prima dintre companii beneficiind periodic de prezența efectivă a Marthei Graham, numită, o vreme, consilier artistic al trupei. Dar colaborarea unor coregrafi străini — insistă comentariul — nu trebuie să ducă la ideea că dansul ar fi fost, în Israel, o artă « de import »; crearea compa-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

niilor « Batsheva » și « Bat Dor » răspundea unei nevoi organice de exprimare a energiilor locale, a unei vitalități *sabrah* împletită cu un ancestral sentiment al sacrului, cu o « mistică a mișcării ». Alături de Martha Graham, Jerome Robbins, Antony Tudor, Alvin Ailey sau Rudy van Dantzig, coregrafi dansați de cele două companii, figurează numele colegilor lor israelieni, Gene Hill Sagan, Mirali Sharon, Moshe Efrati, Rahamim Ron, Rina Yerushalmi.

Naomi Doudaï se referă, în continuare, la cele trei companii născute, mai mult decît toate celelalte, dintr-o zestre națională specifică: « Compania de dans a *Kibutz*-ului », « Kol Demama » și « Teatrul de dans Inbal ». Aceasta din urmă, cea mai veche trupă profesionistă a țării, creată de coregrafa, compozitoarea și scenografa Sara Levi-Tanaï curînd după înființarea statului Israel, exploatează folclorul evreilor yemeniți, sursele biblice și tradițiile lor religioase. Impasul în care trupa intrase prin anii '70, adică exact atunci cînd un ansamblu de balet modern ca « Batsheva » demonstra lumii că poate îmbina elementul specific cu acela de receptare și integrare într-un flux occidental, prilejuiește autoarei interesante speculații în jurul unor probleme-cheie ale țării, recomandînd nu numai o aprofundare a tradițiilor locale, un stil propriu Mediteranei Orientale, ci și « orientări originale imprimate tendințelor orientale », care « ar permite rezolvarea uneia din problemele socio-culturale cele mai serioase ale acestei țări, anume prăpastia dintre Orient și Occident ».

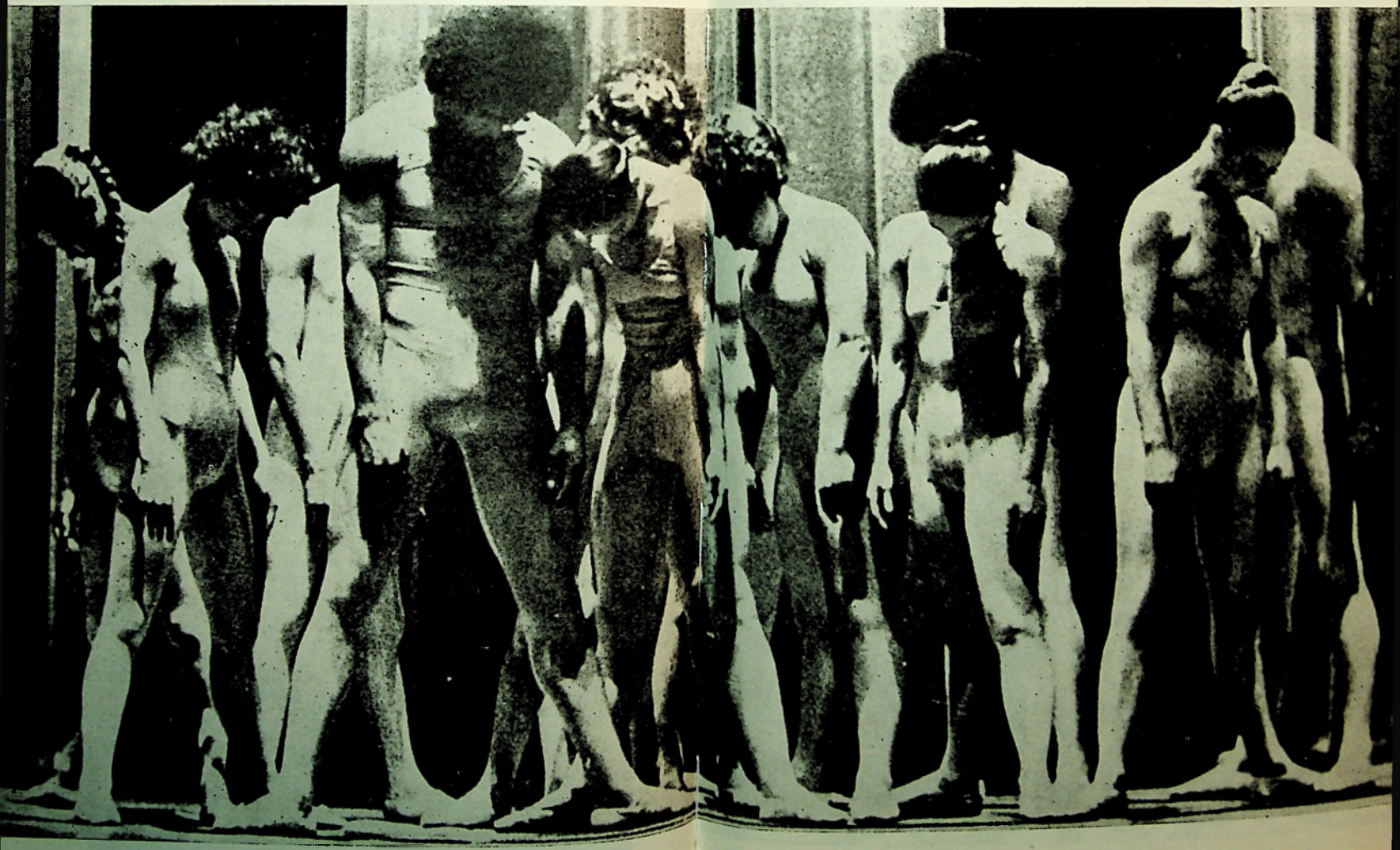
Dacă pledoaria prozatoarei Naomi Doudaï pentru integrarea « ritmurilor și pulsațiilor seculare ale Mediteranei Orientale la tendințele contemporane » se baza pe o prezentare sintetică a peisajului coregrafic național, o voce competentă a criticii coregrafice israeliene, Dora Sowden, va realiza, începînd din 1983, de-a lungul cîtorva ani, un adevărat ciclu, în revista *Ariel*, dedicat marilor trupe profesioniste de dans: « Kol Demama » (nr. 55/1983), « Compania de dans a *Kibutz*-ului » (nr. 58/1984), « Bat Dor » (nr. 59/1984), « Baletul Israelului » (nr. 62/1985), « Batsheva » (nr 65/1986), « Inbal » (nr. 70/1987).

Insistînd și ea asupra caracterului absolut unic al celor trei companii (« Inbal », « Compania de dans a *Kibutz*-ului » și « Kol Demama »), Dora Sowden ne revelă, implicit, dincolo de ineditul unor situații, coordonata etică ce guvernează specificul ultimelor două; cu un repertoriu care cuprinde coregrafii de Anna Sokolow, Gene Hill Sagan, Jiri Kylian și o serie de nume israeliene, « Compania de dans a *Kibutz*-ului » e alcătuită din membri al unor *Kibutz*-uri și *Moshav*-uri, comunități agricole sau industriale organizate după legea « toți pentru unul și unul pentru toți ». Succesele obținute la Paris, Londra, Bruxelles, în Olanda, în Italia sau în Scoția pentru dansul modern, practicat la cel mai înalt nivel profesional, nu par a fi alterat principiile de conduită colectivă ale acestei trupe, cu sediul în *Kibutzul* Gaaton din Galileea Occidentală. Conducătoarea ei artistică, Yehudit Arnon, formată la școala lui Kurt Joos, apoi de Noa Eschkol și Gertrud Kraus, poartă încă, tatuat pe braț, numărul de fostă deținută în lagărul de concentrare de la Auschwitz și este, ea însăși, membră fondatoare a *Kibutz*-ului Gaaton.

O situație și mai aparte, ținînd aproape de miracol, ne oferă ansamblul « Kol Demama » (însemnînd în ebraică « Sunet și Tăcere ») condus de Moshe Efrati, una din figurile marcante ale dansului israelian. Absolvent al Academiei de dans « Rubin » din Ierusalim, cu studii solide la școala Marthei Graham din New York și prim balerin în trupa « Batsheva », a semnat coregrafii dansate de mari trupe europene: « Baletele Contemporane » din Franța, « Baletele Flamande »(în a căror interpretare publicul bucureștean l-a aplaudat, cu cîțiva ani în urmă, coregrafia « Endor »), sau israeliene: « Inbal », « Baletul israelului », « Batsheva », « Kol Demama ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀◀ Arieh Borstein și Amnon Damti în *Inspirație*. Coregrafia Moshe Efrati *(Kol Kemama)*

◀ *Kol Demama* interpretînd *Texturi*, o coregrafie de
▼ Moshe Efrati inspirată de textul lui Martin Buber, pe muzică de Ami Maayani

« Compania de dans a Kibutz-ului » ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În 1965, directorul general al Asociației surdo-muților din Israel, în dorința de a oferi acestei categorii de handicapați căi noi de realizare fizică și artistică, îl roagă pe Efrati să compună pentru ei coregrafii care să depășească simplele dansuri folclorice. Departe de a se gîndi, inițial, să formeze cu cei cîțiva tineri selecționați o trupă, Efrati concepe anume o metodă bazată pe indicatorii vizuali și pe vibrațiile declanșate de lovirea unui baston în podea, inventă chiar o mașină emițînd vibrații transmise astfel spre picioarele dansatorilor. « *Kol Demama Vemahol* » (« Sunet, Tăcere și Dans ») e titlul cărții lui Moshe Efrati, în care acesta își împărtășește propria experiență de inventare a unui nou limbaj substituit sunetelor și muzicii: « Nu sînt nici asistent social, nici terapeut, sînt coregraf. Ceea ce mă interesează e să ofer un debușeu energiilor și personalității dansatorilor, rămînînd însă în domeniul artei ». Ansamblul « Demama » (Tăcere), format în 1976 din handicapați, va trăi o experiență și mai interesantă, aceea a colaborării dintre dansatorii surzi cu cei normali. Așa va lua naștere, în 1978, compania « Kol Demama ».

Prezentă, la început, doar ca o curiozitate, cu ocazia unor congrese internaționale, « Kol Demama » s-a bucurat apoi de un imens succes în turneele din Belgia, Franța, Italia, Canada, R. F. Germania. La Paris, Claude Beignères scria în « Le Figaro » despre dansatorii trupei lui Efrati că « par neîncetat înrădăcinați într-o etică bîntuită de toate viziunile ebraice / . . . / Această trupă ne permite să descoperim nu numai dansatori, ci și o întreagă civilizație ».

Impresionat de bucuria cooperării pe care o transmit trupurile dansatorilor de la « Kol Demama », aflate într-o osmoză perfectă care nu mai îngăduie vreo distincție între handicapați și restul trupei, Clive Barnes scria în *New York Post*, cu ocazia turneului din 1985 al originalei companii: « Aspectul cel mai fascinant al trupei israeliene « Kol Demama » . . . e poate acela că întrebarea evidentă pe care ți-o pui în legătură cu ea devine lipsită de sens ».

Dansul este prezent și în numărul festiv al revistei *Ariel* (71—72/1978) dedicat celor 40 de ani independenți ai statului Israel. Într-un sumar cu nume reprezentative alături de clasicii Bialik și Agnon, de consacratul Amos Oz, de florilegiul poetic « Eretz Israel » sau de comentariul lui Michel Eliai despre apariția în editura franceză « Actes Sud » a *Arabescurilor* — romanul scriitorului arab de limbă ebraică Anton Shammas, — Giora Manor, dansator și critic dramatic, autorul unor cunoscute lucrări despre istoria dansului, semnează un articol de fină pătrundere a demersului actoricesc, scris într-un stil alert și bogat în informații revelatoare. « Între două lumi: Dybbuk » se intitulează textul, încărcat de conotații. Între lumea teatrului și cea a dansului, între tradiția esoterică iudaică și cultura europeană, piesa lui An-Ski e urmărită istoric, din momentul traducerii ei în limba rusă de către Bialik, pentru a fi montată în 1922 de regizorul sovietic Vahtangov la « Studioul Habimah ». Manor insistă asupra valențelor coregrafice ale montării moscovite, care, prin « densitatea fizică unică » și prin originalitate îl plasează pe Vahtangov, *avant la lettre*, în linia *Tantztheater*-ului contemporan, reprezentat de Pina Bausch, Maguy Marin, Reinhild Hoffmann.

Ne sînt oferite, apoi, cronologic, diversele adaptări coregrafice ale piesei lui An-Ski, de la cele semnate de Anna Sokolow și Rina Yerushalmi pînă la acelea realizate de Jerome Robbins și Maurice Béjart. Un loc aparte îl ocupă prezența acestuia, cu *Dybbuk* dansat de Baletul din Lausanne la Festivalul Israelului din 1988.

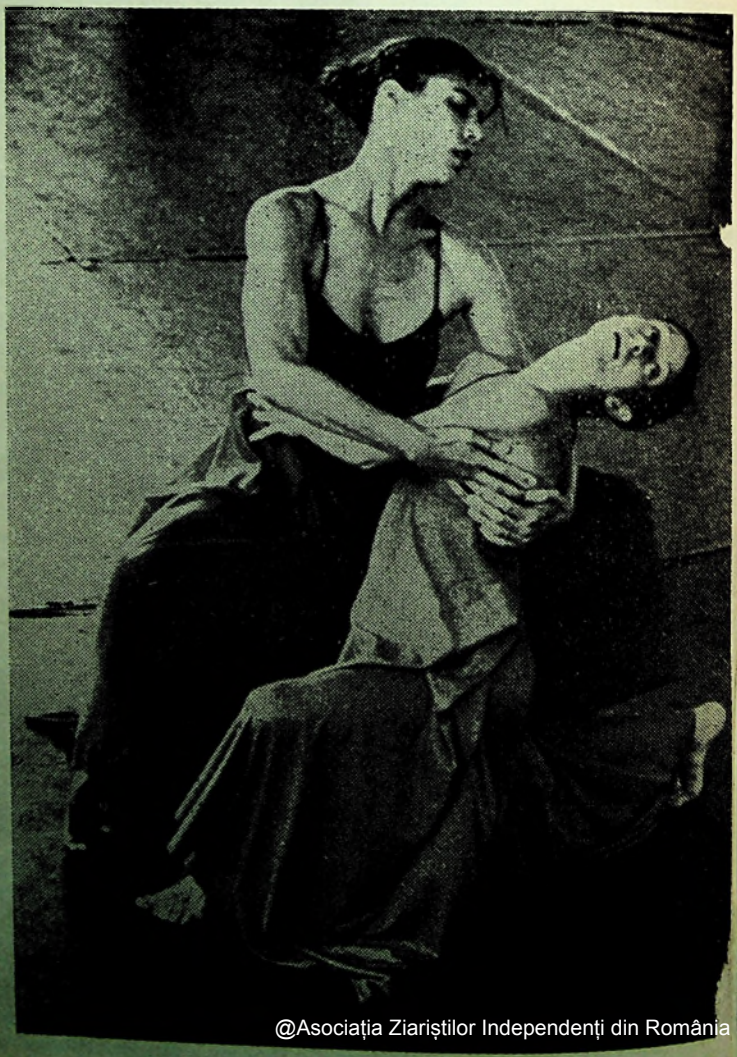
Alături de secvențele din spectacol ilustrînd evenimentul, alături de minunatele fotografii de arhivă fixînd momente ale montării sovietice sau israeliene, am descoperit, cu plăcută surpriză, o imagine dintr-un mai vechi spectacol, din 1976, cu *Dybbuk*, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din București.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dybbuk în regia lui Evgheni Vahtangov la «Studioul Habimaeh» cu Hannah Rovina în rolul Leei (Moscova, 1922)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA GRAFICĂ
SANDA GUSTI

CORECTURA
LIDA IGIROŞIANU

TIPĂRIT LA
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
ARTA GRAFICĂ

Secolul 20

Nr. 7-8-9/87

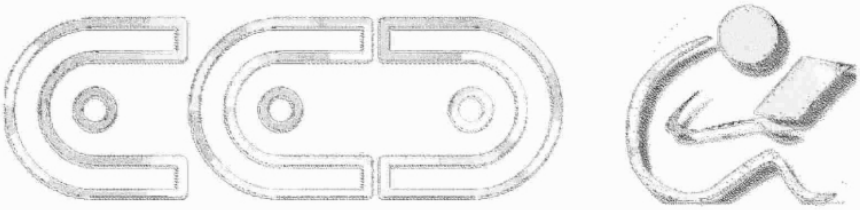
REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 50.74.96
BUCUREŞTI

Lei 51

43804

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



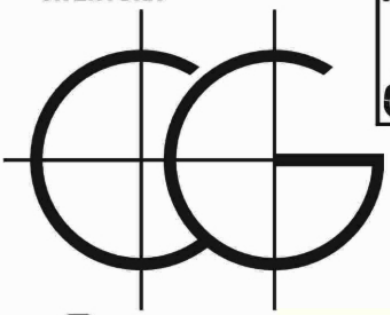
Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur



Antwerpen

2026